تکاپو

ضرورت طرح و شناخت نظرها / باقر پرهام و...

آن شّر با شکوه / اکبر رادی

مدفن / متن منتشر نشده‌ای از بورخس

گزارشی از پاورقی نویسی / کاوه گوهرین

دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان / نجیب محفوظ

محمدعلی آتش‌برگ / حسین آتش‌پرور
احمدرضا احمدی / روژه باستید
رضا براهنی / ناصر پاکدامن
باقر پرهام / رضا پرهیزگار
رضا پوده / بهروز تاجور
محمد جواهرکلام / شاپور جورکش
غفار حسینی / محمد حقوقی
احمد خزاعی / اکبر رادی
اسماعیل سالمی / سیدعلی صالحی
شادی صدر / هایده عامری
میرزاآقا عسگری / مشیت علایی
راجر فالر / مهرداد فلاح
م. کاشیگر / ایندیرا کریشنان
کاظم کریمیان / می‌شی کوکاکوتانی
منصور کوشان / کاوه گوهرین
الهام مهویزانی / نجیب محفوظ
محمد محمدعلی / محمد مختاری
مینو مشیری / محمود معتقدی
مینو میرعلایی / آلیس واکر
رومان یاکوبسون / ناصر یوسفی

۶
دورهٔ نو، شمارهٔ ششم
آذرماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور رابه حساب ۲۵۵۹/۳ بانک ملت ، شعبه قدس
بنام شرکت آرست ، و خارج از کشور را به حساب ارزی

BANK MELLAT GHODS BRANCH A/C NO.11SAC 152690 ARAST Co.

واریزکنید واصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی
صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵ بفرستید .

نام: .... Name:

نشانی : .... Address:

....

تلفن: .... Tel.: ....

ازشماره ☐ تاشماره ☐

ایران: ۶ شماره ۷۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۴۰۰۰ ریال

خارج ازکشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

کتابهای نشر و پخش آرست

عوامل بازدارندهٔ ترویج کتاب و نارسایی‌های پخش و فروش آن، اجازه نمی‌دهد هموطنان علاقه‌مند به مطالعه کتابهای دلخواهشان دست یابند. از این رو نشریهٔ تکاپو می‌کوشد با گذاشتن امکانات پخش پستی دراختیار هموطنان، دراین امر فعال باشد و پیوند لازم میان نویسنده و خواننده را پایدارتر کند.

برای دریافت کتابهای دلخواهتان کافی است مبلغ آن را به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بانک ملت ، شعبه قدس بنام شرکت آرست واریز کنید و فیش آن رابه نشانی تهران - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید .

محاق
رمان
منصورکوشان
۱۵۰۰ ریال

درد و دود
شعر
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

وسوسه
داستان
مدیا کاشیگر
۱۰۰۰ ریال

خواب صبوحی و تبعیدیها
داستان
منصورکوشان
۱۰۰۰ ریال

پطرکبیر
تاریخ
جلیله پژمان
۳۵۰۰ ریال

آداب زمینی
رمان
منصورکوشان
۲۰۰۰ ریال

علاج
شعر
سینا بهمنش
۱۵۰۰ ریال

نخستین اشعار
شعر
مظاهر شهامت
۱۵۰۰ ریال

قدیسان آتش و خوابهای زمان
شعر
منصورکوشان
۱۰۰۰ ریال

درکوتاهترین مدت، بدون صرف وقت و هزینهٔ آمد و شد
آثار خوب و دلخواهتان را به کتابخانه هایتان دعوت کنید.

هزینهٔ پست با نشرآرست است

تکاپو

شماره پیاپی ۱۷

دورهٔ نو، شماره ۶

آذرماه ۱۳۷۲

۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

بسم الله الرحمن الرحیم

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی

صاحب‌امتیاز و مدیر مسئول

سکینه حیدری



TARAST آرست

نظارت، امور فنی و ناشر:

شرکت فرهنگی ـ هنری آرست

(نشر آرست)



سردبیر:

منصور کوشان

طراح و امور هنری:

هایده عامری ماهانی

طرحهای روی جلد و متن:

بهزاد شیشه‌گران

عکسها:

و. عامری

پیگیری و امور شهرستانها: مجید کشوری

نسخه خوان : محمد رضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

امور دفتری: محسن زنگ‌زرین

حروفچینی: ابتکار

لیتوگرافی: فام

آیدین طهوری

بهروز میرزایی

چاپ: صنوبر

صحافی: میثم

نشانی دفتر:

تهران، صبای شمالی، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴

صندوق پستی ۴۹۹۵ / ۱۹۳۹۵ تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

تکاپو

عرصهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

***

- شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.
- شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.
- نقل و ترجمهٔ نوشته‌ها با اجازهٔ کتبی نویسندگان و تکاپو آزاد است.
- نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.
- آثار خود را به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:

● خوش خط و خوانا، یک خط درمیان، بر روی یک صفحه بنویسید.

● تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.

● چکیدهٔ مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.

● اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.

● شماره‌های زیرنویس‌ها را به طور پشت‌سرهم بنویسید و شرح آنها را در صفحهٔ آخر بیاورید.

● ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

- برای تکمیل‌تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی‌تر و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.


ضرورت طرح و شناخت نظرها / باقر پرهام و...
آن شّر با شکوه / اکبر رادی
مدفن / متن منتشر نشده‌ای از بورخس
گزارشی از پاورقی نویسی / کاوه گوهرین
دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان / نجیب محفوظ
محمدعلی آتش‌برگ / حسین آتش‌پرور
احمدرضا احمدی / روژه باستید
رضا براهنی / ناصر پاکدامن
باقر پرهام / رضا پرهیزگار
رضا پوده / بهروز تاجور
محمد جواهرکلام / شاپور جورکش
غفار حسینی / محمد حقوقی
احمد خزاعی / اکبر رادی
اسماعیل سالمی / سیدعلی صالحی
شادی صدر / هایده عامری
میرزاآقا عسگری / مشیت علایی
راجر فالر / مهرداد فلاح
م. کاشیگر / ایندیرا کریشنان
کاظم کریمیان / می‌شی کوکاکوتانی
منصور کوشان / کاوه گوهرین
الهام مهویزانی / نجیب محفوظ
محمد محمدعلی / محمد مختاری
مینو مشیری / محمود معتقدی
مینو میرعلایی / آلیس واکر
رومان یاکوبسون / ناصر یوسفی
۶
دورهٔ نو، شمارهٔ ششم
آذرماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

توضیح :

متأسفانه در این شماره هم نتوانستیم چنان که شایسته است جوابگوی دوستان اهل قلم و خوانندگان عزیز باشیم. تراکم مطالب، ناگزیر ما را وادار به انتخاب می‌کند و درنتیجه آثار روز، در اولویت قرار می‌گیرند. به همین خاطر در این شماره، باز هم **بخشهای کنکاش ، مرور، خاطرات ، فرهنگ عامه ، هنر، موسیقی ، نقاشی** و ...امکان چاپ نیافتند.

منصور کوشان

روزنه

«فراگیری همگانی رکود فرهنگی و سکون، ایستایی و افول خلاقیت در تمام زمینه‌های ادب و هنر، رخوت و کاهلی رو به تزاید بازارفرهنگ، به ویژه در زمینهٔ کتاب و نشریه، هر پژوهندهٔ ساده‌ای را متوجه سیاست فرهنگی حاکم بر جامعه می‌کند. به نظر می‌رسد هرگاه سیاست فرهنگی، نشأت گرفته از ساختارهای اجتماعی موجود نباشد و منطبق با واقعیتها پیش نرود، به خودی خود اصول دمکراتیکش را نقض می‌کند و بر نظامی استوار می‌گردد که نهایتش جز فروپاشی ارگانهای جامعه و فرسایش و اضمحلال نیروهای مؤمن به آن، راهی در پیش نخواهد داشت. آن سیاست فرهنگی که فراگیر نباشد، نتواند تمام اقشار جامعه را دربر بگیرد، نتواند در درون خود، نهادهای دمکراتیک را بپروراند، بخش عظیمی از نیرویش را- به ناگزیر- در راه سرکوب عواملی از دست می‌دهد که بالقوه در جامعه وجود دارند اما در چارچوب و قوالب از پیش تعیین شدهٔ آن سیاست قرار نمی‌گیرند یا نمی‌خواهند قرار بگیرند. در صورتی که، منطبق نبودن بخشی از جامعه، به ویژه در زمینه‌های فرهنگی، ادبی و هنری، با پارامترهای تعیین شده، لزوماً دال بر عدم صلاحیت حضور یا فعالیت این نیروها و یا تکامل سیاست فرهنگی نیست. چه بسا هر سیاستی، ناگزیر به تغییر شیوه و در نهایت تغییر اهدافش می‌شود تا سرانجام خود را اصلاح کند و بتواند منطبق با خواستهای جامعه، تمام نیروها را- اعم از راضی و ناراضی - در راستای اهداف خود قرار دهد. بنابراین، به نظر می‌رسد آنچه امروز بیش از هر زمان حائز اهمیت است پذیرش اصول دمکراتیک، تحمل دیگری، (معترض، ناراضی، و دگراندیش) است. برداشتن چارچوبهای سلیقه‌ای و قشری که بیشتر ناشی از منش بعضی از کارگزاران فرهنگی است تا سیاست فرهنگی، ضرورتی است حیاتی. و ریختن دیوارهای عقیدتی و نادیده گرفتن فاصله‌های سلیقه‌ای در راه اعتلای شرایط انسانی نه تنها جامعه را از تنش‌های فرهنگی، ادبی و هنری بازمی‌دارد و بازار فرهنگ را رونق می‌دهد که رسیدن به اهداف نهایی را سهل تر و راه را هموارتر می‌کند. چرا که این یقین وجود دارد که عاملان فرهنگ، پدیدآورندگان ادب و هنر، همه رسیدن به یک هدف را که همانا اعتلای شرایط انسانی است، سرلوحهٔ حرکتها و فعالیتهای خود قرار می‌دهند. حضور فعال و کارآمد نیروهای متخصصی را که پذیرای تمام نابسامانیها و فراز و نشیبهای موجود سالهای جنگ و بعد از آن بوده‌اند، نمی‌توان تنها به بهانهٔ قرار نگرفتن در چارچوبهای محدود نادیده گرفت و نقش سازنده و مفیدشان را در پیشرفتهای فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و ...منکر شد.

آن سیاست فرهنگی که نتواند اضداد را در درون جامعهٔ خود تحمل کند، به مرور زمان، تمام روزنه‌های دیدش را از دست می‌دهد و دیگر نمی‌تواند در برابر کنشها، اعم از مثبت و منفی، کنشی سالم و صحیح داشته باشد و درنتیجه، متأثر از نیتها و موقعیتهای گوناگون کارگزارانش چهره‌های گوناگونی از خود بروز می‌دهد. هر موقعیتی را متزلزل می‌گرداند و سرانجام جامعه را به سوی سیاست «نان به نرخ روز خوردن» می‌کشاند. اجازهٔ هیچ گونه برنامه‌ریزی، اعم از کوتاه مدت یا دراز مدت، را نمی‌دهد و هرگاه هم، چنین اتفاقی بیفتد، که به ناگزیر هرازگاهی پیش می‌آید، تجدید نظرهای مداوم و اصلاح‌های پی در پی ادامه‌اش را ناممکن می‌سازد و سرانجام جامعه، دچار سیاست «بی سیاستی» می‌گردد. چرا که این سیاست فرهنگی است که مستقیم یا غیرمستقیم، کارآیی سیاستهای دیگر را عملی می‌کند و آنها را زیر پوشش خود قرار می‌دهد. هرگونه ضعف و نقصان در سیاست فرهنگی، زمینه‌های دیگر فعالیتهای اجتماعی را وادار به کج فهمی و بیراهه رفتن می‌کند.

آن سیاست فرهنگی که بنیاد سالم و کارآمدی نداشته باشد، همچون زرورقی رنگین جلوه فروشی می‌کند و تنها در نسیمهای دلگشا و بادهای

همسو به تداوم و فعالیت خود ادامه می‌دهد. اما هرگاه کنشهای اجتماعی جامعه، نیرویشان از نرم بادی فراتر می‌رود، به صورت تکه‌های بی‌هویتی درمی‌آیند که شرایط آنها را به سوی خود سوق می‌دهد. درواقع سیاستی که عامل هدایت سیاستهای دیگر و راهبر موقعیتهای انفعالی جامعه است، خود منفعل می‌شود و هدف نیروهای ضد مردمی می‌گردد. بنابراین، چنین سیاستی نمی‌تواند ریشه‌ای و عمقی عمل کند. خیلی زود دستخوش کنشها و واکنشها می‌گردد و خود را آلودهٔ سلایق و خواستهای کارگزارانش می‌کند. خواه ناخواه از ادراکهای عمقی می‌افتد، کیفیتش را از دست می‌دهد و به ناچار همراه و همساز کمیت می‌شود. مغلوب آمارها می‌گردد. شاخصهای فعالیتش می‌شود اعداد. نگران تداوم و آینده‌اش، نگران فروپاشی‌اش، «ویترین» را درمی‌یابد. در باغ سبزی می‌شود بر هویتی کویری. فراموش می‌کند نهال آفتزده و آفتزا را باید از ریشه کند، تنهٔ پوک موریانه خورده را باید قطع کرد و این امکان را به ریشهٔ تنومند آن داد تا جوانه‌های تازه بزند و ثمر نو به باز آورد. حرکتی که جامعهٔ امروز نیازمند آن است و کارنامهٔ دست‌کم یک دهه، ضرورت طرح و اجرای آن را ایجاب کرده است.

هر نگره‌ای ما را بر این می‌دارد که پس از چهارده سال انقلاب و بیش از یک دهه فعالیت فرهنگی داشتن، جستجوگر شاخصهای آن در زمینه‌های گوناگون ادب و هنر باشیم. این واقعیت که انقلاب جوان ایران این فرصت را نداشت تا در درون خود، نیروهای کارآمدش را بپروراند، انکارناپذیراست، اما امکانات و زمینه‌های گستردهٔ فعالیت در یک دهه را هم نمی‌توان نادیده گرفت. درواقع اگر توجیهی برای نبود، کمبود یا عدم حضور فعال چهره‌هایی در زمینه‌های فرهنگی، هنری و ادبی در مقطع انقلاب وجود دارد، هیچ توجیهی برای پذیرفتن آن در امروز نیست. و یک برآورد ساده، رسم یک منحنی کمی و کیفی نشان خواهد داد که کاستیها، ناشی از سیاست فرهنگی کارگزاران است. تلویزیون و رادیو (صدا وسیما) به عنوان رسانه‌ای که تمام جنبه‌های فرهنگی، ادبی، هنری را به کاملترین وجه در خود دارد، هنوز بعد از ۱۴ سال انقلاب، با همهٔ امکانات بالقوه و بالفعلش نتوانسته برنامه‌ای تولید کند که شاخصی برای فعالیتهایش باشد و نمادی برای اهداف جمهوری اسلامی ایران. و این ضعف پیش از هر نوع انتقاد، نخست متوجه سیاست فرهنگی است که اجازه داده است کارنامهٔ ناشایستی داشته باشد. هنوز در هیچ کدام از زمینه‌های فرهنگی، ادبی و هنری نمی‌توان اثری مطرح سراغ کرد که بنیاد آن بر مبنای اهداف و نگره‌های کارگزاران فرهنگی باشد. مثالهایی از این دست -که بسیار هم هستند- ما را بر آن می‌دارد که برای اعتلای شرایط آیندهٔ ایران، به ویژه در زمینه‌های فرهنگی، که همانا نجات تمام زمینه‌های دیگر را هم دربر می‌گیرد، امیدوار باشیم که مسئولان جمهوری اسلامی ایران، به ویژه سیاستگزاران و کارگزاران فرهنگی، در امر سیاست فرهنگی تجدید نظر کنند. بپذیرند که سیاستهای موجود، نتوانسته توش و توان کنشها و واکنشهای موجود را در خود بپروراند و به ناگزیر منفعلانه عمل کرده است و تا حدود بسیاری عامل خواستهای شخصی کارگزارانش قرار گرفته.

سرانجام این که، انتظار می‌رود اکنون که جامعه در شرایط فرهنگی بسیار آسیب پذیری به سر می‌برد و تمام زمینه‌های فعالیتش، اعم از فرهنگی، ادبی و هنری، رو به حضیض قرار دارد، سیاست فرهنگی - دست کم- با یک رفورم چنان عمل کند که کارگزارانش به دور از تعصبهای قشری و برنامه ریزهای مقطعی، متوجه حرکتهای بنیادی و پویا گردند و جامعه را از این وضعیت نابسامان بیرون آورند. باشد که تا پیش از فرو پاشی‌اش، بار دیگر استوار گردد، رونق یابد و در تداومش، به آن شکوفایی لازم فرهنگی، ادبی و هنری که انتظار می‌رود، نایل گردد.

رضا پوده

جهان بینیِ یک جادوگر و غزلسرایی یک شاعر



تونی ماریسون

TONI MORRISON

تونی ماریسون برندهٔ جایزه نوبل ادبیات ۱۹۹۳
متولد: ۱۸ فوریه ۱۹۳۱ در شهر لورین ایالت اوهایو امریکا
تحصیلات: لیسانس، دانشگاه هوارد Howard ۱۹۵۳
فوق لیسانس: دانشگاه کورنل Curnel ۱۹۵۴

رمانها: «آبی ترین چشم The Bluest Eye » ۱۹۷۰
«سولا Sula» ۱۹۷۳
«نغمه سلیمان The songof Solomon» ۱۹۷۷
«گره کور Tar Baby» ۱۹۸۱
«محبوبه Beloved» ۱۹۸۷
«جاز Jazz» ۱۹۹۲

نمایشنامه: «خواب دیدن امت DREAMING Emmett » ۱۹۸۶

مقاله‌ها: «بازی در تاریکی Playing in the Dark » ۱۹۹۲
«مسابقهٔ دادخواهی Racing Justic» ۱۹۹۲

فعالیتهای تخصصی: استاد زبان انگلیسی و علوم انسانی: دانشگاه غربی تگزاس ۵۷-۱۹۵۵

- استاد، دانشگاه هوارد ۱۹۶۴-۱۹۵۷
- ویراستار، رندم‌هاوس Random House در نیویورک ۸۹- ۱۹۶۵
- استاد علوم انسانی: دانشگاه پرینستون تا امروز ۱۹۸۹

جوایز دیگر: - پولیتزر برای داستان نویسی ۱۹۸۸
- جایزهٔ کتاب رابرت. اف. کندی ۱۹۸۸
- جایزهٔ کتاب ملچر ۱۹۸۸



تونی ماریسون، نویسندهٔ سیاهپوست امریکایی و نویسندهٔ رمانهای معروفی مانند «نغمه سلیمان Song of omon So»، «محبوبه Beloved»، «جاز Jazz» و دیگر رمانهایی که همراهند با محتوایی ضروری و معترض، بیان کنندهٔ زندگی سیاهپوستان امریکا است، امسال جایزهٔ نوبل ادبیات را از آن خود کرد. ماریسون اولین زن سیاهپوست امریکایی است که برندهٔ این جایزه می‌شود و دومین زن امریکایی است که ۵۵ سال بعد از پرل س. باک Pearl. S. Buck این جایزه را دریافت می‌کند. ماریسون ۶۲ ساله در نخستین بیانیه‌اش که در پیش از شروع تدریسش در کلاس دانشگاه پرینستون Pincenton University، جایی که استاد علوم انسانی و زبان است اتفاق افتاد، اظهار داشت: **من بیش از اندازه خوشحالم. این البته باعث افتخار من است. اما شگفت انگیز این است که بالاخره این جایزه به یک امریکایی افریقایی الاصل داده شد. داشتن این جایزه به عنوان یک امریکایی باارزش است. اما بردن به عنوان یک سیاه امریکایی باارزش تر است. به ویژه که مادرم نیز هنوز زنده است و می‌تواند در این لذت با من شریک شود.»**

کمیتهٔ جایزهٔ نوبل آکادمی سوئیس در بیانیه‌اش اظهار داشته است که ماریسون در رمانهای خود زنده کنندهٔ یک جنبهٔ اساسی واقعیت زندگی امریکایی است. رمانهایی مملو از جاذبه‌ای خیالی و معانی شاعرانه.

هیئت ژوری اضافه میکند که: **«هرکس می‌تواند از تکنیک بیانی بی همتای او لذت ببرد، بیانی که در هر رمان متفاوت است و در عین حال مستقل و تکامل یافته، گرچه می‌شود ریشه‌های آن را در فالکنر Faulkner و نویسندگان جنوب امریکا یافت. تأثیر نهایی بهرحال احساس همدردی و انسانیتی است که همیشه بر پایه مزاح و شوخی عمیق است.»**

آکادمی جایزهٔ نوبل در بیانیهٔ خود ادامه می‌دهد: **«ماریسون هنرمندی است درجه یک که در خود زبان کاوش می‌کند، زبانی که او می‌خواهد از قید و بندهای نژادی آزاد کند. او ما را با درخشش شاعری مخاطب قرار می‌دهد.»**

ماریسون که با رمانهایش تاریخ سیاهان را وارد بحث معاصر می‌کند و تجربهٔ ادبیات سیاهان را به ادبیات چیرهٔ سفید امریکایی می‌افزاید، جایزه پولیتزر ۱۹۸۸ را بخاطر رمان «محبوبه» برد. «محبوبه» داستان تسخیرکننده و منقلب کننده‌ای است از زندگی یک بردهٔ فراری که تا دستگیر می‌شود، گلوی دخترش را می‌برد تا شاهد پرورش او در یک جامعهٔ برده داری نشود. این رمان با استقبال خوانندگان و منتقدین روبرو شد.

نخستین کار داستانی ماریسون «آبی ترین چشم The Bluest. Eye» در سال ۱۹۷۰ منتشر شد. این رمان داستان زندگی یک دختر سیاه جوان است که شب‌ها دعا می‌کند تا چشمانی آبی داشته باشد. بعد از آن رمان «سولا SULA» را نوشت که کاندیدای جایزه ملی کتاب National Book Award شد. در سال ۱۹۷۷ «نغمه سلیمان Song of solomon» را منتشر کرد که جایزه ملی منتقدین کتاب National Book Critic Circle Award را به خود اختصاص داد، و در سال ۱۹۸۱ «بچهٔ قیری TAR BABY» را نوشت. ماریسون گفته است که حرفهٔ نویسندگی‌اش ملهم از **«خاموشی بزرگی در ادبیات است، چیزهایی که هیچوقت نه دربارهٔ آنها صحبت شده بود، نه چاپ شده بود و نه تصور شده بود همانند: سکوت در مورد دختران سیاهپوست، زنان سیاهپوست. در این فضا بود که من قدم گذاشتم و آنرا بزرگ و عظیم یافتم.»**

مایا انجلو Maya Angelo شاعر و نویسنده سیاهپوست امریکایی یکی از دوستان ماریسون در مورد کارهای او گفته است **«اگر من قرار باشد که روش نوشتن او را تعریف کنم باید بگویم که او جهانبینی یک جادوگر و غزلسرایی یک شاعر بزرگ را دارد.»**

ماریسون نودمین (۹۰) برندهٔ جایزهٔ نوبل است که بیش از ۸۲۵۰۰۰ دلار ارزش دارد. او همچنین هشتمین (۸) زن است که این جایزه را دریافت می‌کند. آخرین زنی که این جایزه را دریافت کرد «نادین گوردیمر Nadine Gordimer» در سال ۱۹۹۱ بود. ماریسون در یک گفتگوی تلفنی بعداز اعلام جایزه گفته است **«به رغم آنچه که ما در مورد بی ارتباطی جوایز با کار واقعی می‌گوییم و اعتقاد داریم، این نشانه‌ای است که برای من افتخار بزرگی است.»**

در آخرین رمانش «جازJazz» که در سال ۱۹۹۲ منتشر شد، ماریسون دنیای دهکده‌های کوچک را که در سایر کارهایش به عنوان صحنه حوادث انتخاب کرده بود، رها می‌کند تا داستانی از شهر و خشونت شهری حاکم درهارلم سالهای ۱۹۲۰، تکنیکی پیچیده و چند بیانی بنویسد.

ماریسون با نام chloe Anthony wafford در شهر کوچک لورین Lorain» در ایالت اوهایو متولد شد. او دومین اولاد از یک خانوادهٔ چهار فرزندی است. پدرش زارع و پدربزرگش برده بود. لیسانسش را در رشتهٔ ادبیات انگلیسی از دانشگاه هوارد، Howard» در واشنگتن در سال ۱۹۵۳ گرفت. در آغاز علاقه مند به هنر رقص بود ولی به زودی این ایده را رها کرد و فوق لیسانسش را از دانشگاه معتبر کورنل Cornell در سال ۱۹۵۵ گرفت پایان نامه‌اش را در مورد تم‌های خودکشی در آثار فالکنر و ویرجینیا وولف نوشت. ماریسون بعد از اتمام تحصیلاتش در کورنل مدت دو سال در دانشگاه جنوبی تگزاس درس داد و سپس به دانشگاه هوارد واشنگتن رفت. در آنزمان با هوارد ماریسون، یک معمار، ازدواج کرد. درسال ۱۹۶۴ بعد از داشتن دو فرزند از شوهرش جدا شد و در سال ۱۹۶۵ ویراستار کتابهای درسی در یک مؤسسه وابسته به شرکت انتشاراتی Random tlouse شد. شکست رمان «محبوبه» در بردن جایزه ملی کتاب اعتراض ۴۸ نویسنده و منتقد سیاهپوست را برانگیخت. این عده در بیانیه‌ای ازین بابت ابراز تأسف کردند. بعد از مدتی کوتاه ماریسون جایزه پولیتزر را بخاطر همین رمان دریافت کرد.

اعلام نام ماریسون به عنوان برنده جایزه نوبل تا اندازه‌ای باعث شگفتی ناظران شد. حدس و گمانها روی چهار کاندیدای دیگر بود: **شاعرایرلندی Seamus Heaney**، که درچهار سال گذشته همیشه اسمش سر زبانها بوده است، Hugo Claus **شاعر، نمایشنامه نویس، و رمان نویس** بلژیکی که به زبان فلاندرز Flemish می‌نویسد، Bei Dao **شاعر تبعیدی چینی، و** ALI SAID Adonis، **شاعر لبنانی که زادهٔ سوریه است.**

گرچه آثار ماریسون عموماً با موفقیت روبرو شده‌است، عدهٔ قلیلی معتقدند که او نویسنده‌ای که لایق چنین افتخاری باشد نبوده است.

چارلز جانسون که جایزهٔ ملی کتاب را در سال ۱۹۹۰ برد معتقد است که به جای ماریسون، «**جویس کارول اونیس** Joyce carol Oates» نویسنده دیگر امریکایی که دارای مقدار قابل توجهی کار است می‌بایستی جایزه را دریافت می‌کرد. جانسون معتقد است که این جایزه بیشتر بخاطر **حسن نیت** به او داده شده است. به نظر جانسون، ماریسون دو روند مختلف سیاسی در فرهنگ امریکا را با هم مخلوط کرده است: یکی ملی گرایی فرهنگی سیاهان و دیگری حقوق زنان که نتیجه‌اش اغلب تند و اهانت آمیز است. مردان، مردان سیاه و سفید به یک اندازه به بدی تصویرشده‌اند. جانسون معتقد است که دادن این جایزه به ماریسون پیروزی **«از نظر سیاسی صحیح بودن است»** بوده است.

می شی کو کاکوتانی

بافتِ خشمگین درون اسطوره



خشونت و حوادث متأثرکننده توامان در رمانهای ماریسون بوقوع می‌پیوندند: یک بردهٔ فراری گلوی دخترش را با اره می‌برد، یک فروشنده لوازم آرایش معشوقه خود را می‌یابد و او را به ضرب گلوله از پای درمی‌آورد، یک پیرزن پسر خودش را بخاطر معتاد بودن آتش می‌زند.

اینها مرگهایی تصادفی و بی معنی نیستند، بلکه مرگهایی‌اند که به وسیله تاریخ شکل داده شده‌اند، به وسیله دهه‌هایی متأثر از یأس نسلی و خاطره‌ای فراموش نشدنی از بردگی و خیانت به وقوع پیوستند.

در حقیقت برای شخصیتهای ماریسون که بین «بود و باید باشد» سرگردانند، بی گناهی وجود ندارد. «یک مرد بی گناه در مقابل خداوند یک گناه محسوب می‌شود، غیرانسانی و درنتیجه بی ارزش. هیچ مردی نباید بدون جذب گناهانی از نوع خودش، جنبه‌های منفی شخصیت‌اش، حتی اگر آنها باعث پژمردن ردیفهای شیپورهای فرشته و ریختن شان از شاخه بشود، زندگی کند.»

در شش رمان که بطور تصاعدی در برگیرنده ۳۰۰ سال تاریخ امریکاست، ماریسون وحشتهای بردگی و میراث انگیزه‌ها و معنویت آنرا در یک اسطوره، که مستحکم بافته شده‌اند، تنیده است. موفقیت او نه در عرضه کردن یک تناوب به طریقه مرسوم در ادبیات سفید امریکا است، که در مجموعه مقالات اخیر خود به آنها حمله می‌کند، بلکه در خلق مجموعه کارهایی است که با درخشش به عنوان یک حماسه امریکایی روی پای خود می‌ایستد.

ماریسون تاریخ سیاهپوستان در امریکا را که اغلب وحشتناک است انتخاب کرده و آنرا به اسطوره‌ای در قلمروی **بی انتها تبدیل می‌کند.**

بله، روابط نژادی و نژادپرستی در رمانهای ماریسون حلاجی شده، ولی هرگز نه بصورت آموزشی. گرچه کارهایی مانند «**آبی ترین چشم**» و «سولا Sula» به خواننده تصویری دقیق از تمامیت اجتماعی و نحوه زندگی می‌دهد. ماریسون در واقع نگران شرایط اجتماعی نیست (یا واقع گرایی اجتماعی)، بلکه نگران عواقبی است که آن شرایط روی روح و قلب زنان و مردان دارد.

در «آبی ترین چشم» یک دختر جوان سیاه در انتظار چشمانی آبی است. در «بچه قیری»، یک زن جوان سیاه خود را بین دنیای سفید پوستان پاریس و دنیای معشوقه سیاه پوست خود، یک جنایتکار فراری از شمال فلوریدا، سرگردان می‌بیند. و در شاهکار ماریسون، «محبوبه»، که جایزهٔ پولیتزر را نیز برده‌است، یک برده فراری سعی می‌کند که با عمل نومیدانه‌ای آشتی کند که بخاطر رهایی فرزندش از سرنوشتی که خود به عنوان قربانی یک سیستم که با زنان و مردان مانند مهره رفتارمی‌کند، مرتکب شده‌است. محتوای این رمانها، مبرم، شاعرانه و پرفراز و نشیب اند: در ریتم فالکنری در تصویرسازی «گارسیا مارکزی»، و در توانایی ادغام زمان گذشته و حال در یک ادراک و سوسو زنندهٔ «مارسل پروسی».

در داستانهای او ارواح و عروسکهای جادوگری «**وودوو**» «Voodoo»، مردمی که از پنجره‌ها به خارج پرتاب می‌شوند، کیسه‌های استخوان که از سقفها آویزانند و بدنهایی که از درختها آویزان است وجود دارد. در «**نغمه سلیمان**» یک مأمور بیمه به روی بام یک بیمارستان می‌خزد که پرواز کند. در «سولا Sula» بازگشت قهرمان داستان به خانه با بلای پرندگان سینه سرخ همراه است. این وقایع خیالی برای شخصیتهای ماریسون عادی است. آنها به زندگی در دنیایی «عادی» که خارج از دسترس است عادت دارند. آنها به تاریخی که در بیرحمی و دروغ غیرواقعی است آشنا هستند.

بعضی از شخصیتهای ماریسون در خاطره ماندگار هستند. مرد شیرفروش، که حتی بعد از دوران بچگی از سینه مادرش شیر می‌خورد. «Son» که در باتلاقهای جزیره‌های کارائیب برای یافتن دوست دختر خود به جستجو می‌پردازد – ولی این زنان داستانهای او هستند که برای جا گرفتن در ذهن خواننده تلاش می‌کنند: مادرگ بزرگ در رمان «Sula» که پایش را جلوی قطار می‌گیرد تا از پولی که بابت جراحت وارده دریافت می‌دارد گذران زندگی کند. «ربیا Reba» در «نغمه سلیمان» که زندگی‌اش از راه فروش اعضای بدنش می‌گذرد، جادین Jadine در «بچه قیری» که آنقدر زیباست که می‌تواند بچه های سفید را ناپدید کند.»

جادوگران، ساحران و نجات یافتگان، این زنان در یک مقطع زمانی همه مشتاق زندگی بوده‌اند، مشتاق پذیرفتن خطرها، شورها و عشق، گرچه از خطر بیش از اندازه غمخواربودن آگاهند، گرچه می‌دانند که از دست دادن و ترک کردن جزئی از شرایط زندگیشان است

پدران و مادران می‌میرند، بچه‌ها بزرگ می‌شوند، عاشقان ادامه می‌دهند، زمین فروخته می‌شود، داراییها دزدیده می‌شوند. این اولین درسی است که «Sethe» قهرمان داستان «محبوبه» به قیمت گزافی می‌آموزد. دومین درسی که می‌آموزد اینست که بعضی وقتها گذشته باید فراموش شود، که رستگاری نه در یادآوری بلکه در فراموشی است.

در حقیقت رستگاری همیشه یک امکان برای شخصیتهای ماریسون است، بخاطر اینکه به همان اندازه که دیدگاه ماریسون بیرحم بنظر می‌آید بهمان اندازه او با سپاس عمیقی برای «آهنگی که دنیا می‌نوازد» می‌نویسد. همانطور که او در «جاز Jazz» نوشته است:

«آنچه برای من باعث کنجکاوی است اینست که وحشیانه رفتار کردن با انسان هیچوقت یک نسل از وحوش پدید نمی‌آورد.»

نمونه‌هایی از نثر تونی ماریسون



«آینهٔ کنار در تنها آینه‌ای کنار در نبود، محرابی بود که مرد پیش از رفتن دمی برابر آن می‌ایستاد تا کلاهش را بر سر بگذارد، صندلی گهواره‌ای قرمز هنگامی به تکان می‌آمد که او در آشپزخانه نشسته بود. با این وجود هیچ چیز او- مال او- نبود که زن بیابد. گویی هراس داشت مرد را دچار توهم کرده باشد و ضروری بود عکس آن ثابت شود. غیبت مرد همه جا محسوس بود، زهرش را بر همه جایی می‌پاشید، اثاثیه را به رنگ اولیه شان باز می‌گرداند، خطوط زوایای اتاق را واضح می‌کرد و گرد و غبار نشسته بر روی میز را به رنگ طلایی روشنی در می‌آورد. وقتی مرد آنجا بود، همه چیز را به سوی خود می‌کشید. چشم و دیگر حواس زن را متوجه خود می‌کرد و به نظر می‌رسید تمامی چیزهای بیجان که به هنگام حضور او به چشم نمی‌آمدند، به خاطر او وجود دارند. اما اکنون که رفته بود، همه این چیزها که مدت‌ها زیر سیطرهٔ حضور او بودند، به جلوه در آمده و پر زرق و برق می‌نمودند.»

از سولا (آلفرد ای. ناپف، ۱۹۷۳)

«مرد اندیشید زن قشنگی است. زنی با پوستی کمی تیره کسی که می‌خواست برای عشق بکوشد و در داه عشق بمیرد. غرور و خود پسندی این زنان پادری متحیرش می‌کرد. این زنان همواره کودکی شان با ناز پروردگی توام بود. بزرگترها هوس‌هایشان را جدی می‌گرفتند و پرورده می‌شدند تا در بزرگسالی تنگ چشم ترین و آزمندترین آدم روی زمین شوند. عشق حقیرشان در تنگ چشمی می‌بالید و هرچه پیش چشم می‌آمد ، می‌بلعید. آنها نمی‌توانستند این واقعیت را باور بدارند یا بپذیرند که مورد پرستش نیستند، فکر می‌کردند اگر روزی آشکار شود انگار کسی عاشقشان نیست، جهان زیر و زبر می‌شود. چرا که فکر می‌کردند خیلی دوست داشتنی هستند؟ چرا فکر می‌کردند متاع عشقشان به از دیگران یا حتی به خوبی عشق هرکس دیگری است؟ اما آنها اینگونه می‌اندیشیدند و چنان عاشق عشقشان بودند که هرکه را سد راهشان می‌شد، می‌کشتند.»

از غزل سلیمان (ناپف، ۱۹۷۷)

زنان سیاه نیویورک سیتی می‌گریستند و مردانشان نه به راست می‌نگریستند و نه به چپ. نه اینکه به آنچه در پیش رویشان می‌گذشت، بی توجه بودند. نه. آنها نمی‌خواستند گریه‌های زنانی را شاهد باشند که لباس‌های جین هیکل‌هایشان را به دو نیمه تقسیم می‌کرد، پی در پی جیغ‌های بلند می‌کشیدند و روبان‌ها و شانه‌های براقی که موهایشان را با آن بسته بودند، به حرکت در می‌آمد. وه، بر لبانشان رژ گوجه‌ای غلیظی مالیده و ابروهایشان خط باریک درخشانی بود. اما هیچ چیز نمی‌توانست زاری شان را متوقف کند و هیچ چیز نمی‌توانست مردانشان را وادارد تا به راست یا چپ بنگرند.

از گره کور (ناپف، ۱۹۸۱)

وقتی چهار سوار - معلم مدرسه، برادرزاده، شکارچی بردگان و کلانتر - آمدند، خانهٔ جاده بلواستون چنان خلوت بود که گمان بردند، دیر رسیده‌اند. سه تن از اسب به زیر آمده و یکی بر زین نشسته ماند. اسلحه او آماده بود و نگاهش را از خانه به راست و به چپ می‌گرداند مبادا فراری راه گریزی بیابد. گرچه نمی‌توانی بگویی کجا، اما گاهی می‌توانی نهانگاهشان را بیابی: زیر تخته‌های کف اتاق، آبدارخانه یا حتی دودکش بخاری. اما آن وقت هم باید مواظب باشی. زیرا آرام ترینشان، همانی که از انبار علوفه یا از دودکش بخاری بیرونش کشیده‌ای، ممکن است فقط برای دو یا سه ثانیه همراهیت کند. گفتنی اینکه حتی اگر در حالت ارتکاب جرم دستگیر شوند، گویی تشخیص می‌دهند باید زرنگ باشند و اسلحه مرد سفید را نادیده بگیرند. درست مثل بچه‌ای که هنگام برداشتن مربا از شیشه گیر افتاده، لبخند بر لب دارند، اما وقتی به آنها می‌رسی تا طناب پیچشان کنی، نمی‌توانی بگویی چه رخ خواهد داد. آن سیاهی که سرش تکان تکان می‌خورد و بسان کودک گیر افتاده سر بزنگاه لبخند بر لب دارد، ناگهان می‌تواند مثل گاو نری بغرد و کارهای باورنکردنی بکند.

از دلبند (ناپف، ۱۹۸۷)

«اکنون صفحه روی گرامافون است. زن می‌تواند صدای ناشی از لغزیدن سوزن به ابتدای صفحه را بشنود. لبخند چهره دو برادر را روشن می‌کند. یکی به سوی آن دیگری خم شده و بی آنکه چشم از دور کاس بردارد، پچ پچ می‌کند. دیگری از سر تا پای دور کاس را که به سوی آنها می‌آید ورانداز می‌کند و همچنانکه نوای آرام و مه گون موسیقی فضا را پر می‌کند، با لبخند همیشگی اش چینی به بینی می‌دهد و برمی‌گردد.»

از جاز (ناپف، ۱۹۹۲)

اکبر رادی

آن شّر باشکوه



بسیار خوب آقای عزیز! که می‌خواهید نقدها و برداشتهای جلال را با نمونه ی آثار نقد شده یک کاسه کنید و با هم و یک جا دربیاورید. این بد نیست، هیچ، که بسیار هم معقول است. چراکه در قلب این مقابله ی نقد و اثر دادگاهی است که شما قاضی و مرتکب را کنار هم نشانده‌اید و جبهه‌ای هم برای خواننده بازکرده‌اید تا بعد از سی سال - حدوداً- یک قضاوت قطعی روی جفتشان بگذارد، که گونه‌ای قضاوت تاریخ در کپسول است. اما آنچه می‌ماند و بر سهم کوچک من بار می‌شود، این استَ که می ترسم نکند برای خواننده این شبهه پیش بیاید که در نقد جلال ستمی بر نمایشنامه‌ی من رفته است. مخصوصاً که می‌دانم چنین مقابله‌ای - بدون یک مقدمه - نه تنها به نفع جلال تمام نمی‌شود، که شبهه را قوی هم می‌کند. اینکه مثلاً کجای نمایشنامه بـه زنجیر گسسته شبیه است ؟ یا این سیاه مشق و زبان شلخته کدام است ؟ یا شهرک مدرنی که مهندسان پیمانکار فرانسوی در « هرزه ویل » ساخته بوده‌اند، چه مربوط است به آن « هرزه ویلی » ی که ناصر خسرو بقالش را در « سفرنامه» دست انداخته ؟ و حرفهایی در این ردیف، حال آنکه خودم اینطور می‌پندارم که در این مقابله اگر ستمی رفته باشد، بی شک بر جلال رفته است. نه از باب اینکه نمایشنامه ی مرا پسند نکرده، یا مایه کم گذاشته، یا سه قمچیله تاخته، یا چه. دقیقاً به این دلیل که از روی همین برداشت و یک نقد شفاهی و یادداشت دیگری از جلال بود که من بعدها در یک درنگ طولانی به « روزنه ی آبی » بازگشتم و شالوده‌اش را به هم ریختم، و نمایشنامه ی دیگری از لفاف نسخه‌ی اول بیرون کشیدم که این دو مسطوره برگرفته از همان است و جز در یک درونمایه‌ی مشترک ربط ‌بسیار ناچیزی به نسخه‌ی اول، ولا محاله به نقد جلال پیدا می‌کند. . . این لب کلام است و شما مختارید مطلب را تا همین جا کوتاهش کنید و به عنوان مقدمه‌ای بر یادداشت جلال توی کتابتان بگذارید. ولی من به خاطر شکافتن انگیزه‌های این نقد (که خودش واژه‌ی برداشت را به جـای نـقد خوشتر داشت.) و احساسی که الحال به آن دارم، و بالاخص برای رد هرگونه شبهه‌ای هیچ بد نمی‌دانم بعد از ثلث قرن - حدوداً - که آبهای بسیاری از آسیاب افتاده است و منظره های پشت سر شفافتر به نظر می‌رسند، گذری هم به کوچه باغهای قدیمی بکنم، به قصد آنکه شاید حقایق دیگری از گوشه های خاموش دوردست بیرون بیاید و این میان شرحی هم بیشتر از یک مقدمه دست خواننده را بگیرد.

زمستان ۱۳۴۰ من نمایشنامه‌ی « روزنه‌ی آبی » را تمیز کرده بودم و مدتی بود در هوای انتشار آن راسته‌ی « شاه آباد» پرسه می‌زدم که بورس ناشران تنومند تهران بود و بالاتفاق نمی‌دانستند نمایشنامه یک شق عمده‌ی ادبیات است که می‌تواند و باید چاپ هم بشود ؛ بلکه به یک طرز لوکس گمان می‌کردند نمایش چیزی است به شکل یک کوزه‌ی اشرفی که ارباب خانه شب به شب توی « جامعه‌ی باربد» چال می‌کند تا نوکر خانه آن را کشف و رو کند. خلاصه آنکه عجیب یک تصور « مشهدی عباد» ی تئاتر داشتند و مانده بودند به من چه بگویند؟ - نمایشنامه ؟- متأسفانه ما نمایش چاپ نمی‌کنیم - شما هزینه‌اش را به عهده می‌گیرید؟ - نخیر، نمایشنامه راه ندارد- بله، ولی باید در نوبت باشید. . . (اگر چه همانوقتها برخی از ناشران جوان و روی دست آنها « بنگاه ترجمه و نشر کتاب » با چاپ آثار نمایشنامه نویسان بزرگ جهان خودی نشان می‌دادند و به این وسیله تجددی می‌کردند.). . . و ما در حاشیه‌ی خیابان « شاه‌آباد» مشغول این لیت و لعل ها و چانه زدنها بودیم که الصلا بلند شد مجله‌ای به نام « کتاب ماه » و با نظارت جلال آل‌احمد به زودی منتشر می‌شود. من « روزنه‌ی آبی » را به شاملو دادم، که نسخه‌ی دیگری از آن را در سال ۳۹ دیده بود و مرا به شاهین سرکیسیان هم معرفی کرده بود، که در معنی معاصر کلمه رؤیای تئاتر ملی در سر داشت و در به در دنبال نمایشنامه‌ی ایرانی می‌گشت . شاملو این بار هم دست مرا گرفت و « روزنه‌ی آبی » را به آل‌احمد سپرد، با این تأکید که مظنه بگذارد و چنانچه مناسب دید، در « کتاب ماه » چاپش کند. دفتر مجله کوچه‌ی برلن بود و من هنوز آل‌احمد را ندیده بودم. اما داستانهای کوتاه و مقالات خوشدست او را جسته به جسته می‌خواندم و چند تاییش خوب در خاطرم مانده بود. « هدایت بوف کور»، « مشکل نیما» و این اواخر « جشن فرخنده » و « . . . مشخصات کلی ادبیات معاصر». و او را نویسنده‌ای یافته بودم ششدونگ و روی پا، که تازه تازه در سبک و دید داشت پوست می‌انداخت و آهسته آهسته به پیشنمای صحنه می‌آمد. آن هم در غیاب پیشگامان داستان ما، جمالزاده و علوی و چوبک (که هر کدام به یک صورت غایب بودند.) و در حضور نویسندگان خوش نشینی چون دشتی و مطیع‌الدوله و مستعان، که با وجـود اختلاف مزاج هر سه از سلک عافیت طلبان و محترمین بودند و آفت و زیبا و فتنه می‌نگاریدند (و من برای آن که یک نمای عمومی از صحنه ادبی آن سالها داده باشم، مجبورم شما را قدری معطل کنم.) و در آثارشان از حقوق جامعه‌ی نسوان به شدت دفاع می‌کردند، و البته این حقوق را انحصاراً در خال هـندوی، دنـدانـهای آبـدار، جورابهای پانما و نمی‌دانم چه چیزهای دیگر ایشان مـی‌دیدند. و چـون زاویـه‌ی دیدشان را روی همین دو سه نقطه گذاشته بودند، ناچار برای اینکه حقوق بر باد رفته‌ی نسوان ما را از اجتماع نابکار بستانند، در جای جای داستانشان مصلحانه غـیرتی می‌شدند و از همان زاویه به سوی جامعه کوس می‌بستند که چرا مردهایش رعایت حقوق انسانی زن را نمی‌کنند و زیر دمشان اینقدر سست است که حتی به دیدن یک لنگه کفش یا دندان شکسته‌ی بد نمای زن در دم کلید می‌کنند و یک ریس بـرای شخصیت او نقشه های پلید می‌کشند ؟ این فتی شیست ها و منگولهای عشق که بویی به راز معجون « سکس و سیاست » در بازار ادب برده بودند، همانقدر از روح سکس

محروم بودند که درک شریرانه از سیاست داشتند. چنانکه برای آقایان اصلاً تفاوتی نمی‌کرد که مرد داستانشان مأمور خفیه یا یکی از احبای روزگار باشد. در دید بستهٔ آنان کائناماکان، هر دو نر بودند و هر دو به لنگه کفش، خال هندوی، و نمی‌دانم چه چیزهای دیگر بانوان ما به چشم ناپاک نگاه می‌کردند، و در نتیجه هر دو متعدی بودند و یک قماش و مستحق مکافات. آن هم نه در یک معماری خالص مرمری، بلکه به ترکیب چند صحنه‌ی مخروبه، یک ساختمان باد کرده، و یک رشته از مکالمات مرده‌ی محفلی. (از این فرقه‌ی زن نویس انصاف که ساخت بیرونی مستعان سالمتر است.)

خوب، من چرخ کوچکی در ادبیات رسمی مقطع ۴۰ زدم که بگویم در آن جو آبکی با این آدمهای سودایی، که از مار فقط شکلش را می‌کشیدند، و « مابقه» نه در ارائه‌ی یک ساخت فشرده‌ی مدرن مردمی (نه مردم پسند)، که در کلفتی کتاب بود، در آن هنگامهٔ سانتی مانتالیسم رقیق، من جوان بیست و یکی دوساله‌ای بودم که داستان هم می‌نوشتم و آثار جلال را با لذت و اشتیاق می‌خواندم، و رشادت او را در تخریب این مغزهای پوسیده، پخت و پزهایش را برای گرفتن سکان، و ظریف کاریهای او را در خلق یک زبان مغناطیسی، که سرشار از ریتمهای معاصر و حس کوچه بود، از دور تحسین می‌کردم و کم کم داشتم به خود او کنجکاو می‌شدم. راستی این مدیر مدرسه کیست که دنگش گرفته است قد باشد و سیگارش را در زیرسیگاری براق یک مرد پینه بسته تکانده است ؟ این چگونه آدمی است که قلم آخته‌اش را در هر مقاله به خشم در این هیکلهای جسیم‌الجثه فرو می‌کند و یکپارچه فریاد و شورش است ؟ آیا یک سید جوشی است ؟ آیا در میان این جماعت بی معنی هیچگاه لب به خنده گشوده ؟ آیا طرز نشستن یا راه رفتنش پلشت و عامیانه نیست ؟ و آیا ممکن است شبی به رنگ یک چهار مضراب داغ بشکنی زده باشد ؟ اصلاً صاحب این قلم با آن حضور و عیاری و بالایی چطور می‌تواند در زندگی آدم خوشبختی باشد ؟ یا انگشت توی دماغش بکند ؟ یا حتی از حاجتهای قبیح ابنای آدم را داشته باشد ؟ باور کنید آقا عین حقیقت است. این احساسات رمانتیکی بود با یک عطر زلال که من قبل از اولین ملاقاتمان به جلال داشتم، و هیچ بی میل نبودم نویسنده‌ی خشمگین « مدیر مدرسه » را از نزدیک ببینم، و چنانچه دست داد، با او رفت و آمدی هم بکنم. و حالا خودش پیش آمده بود و « روزنه‌ی آبی » من واسطه‌ی این برکت شده بود و هوالمراد. . . ساعت پنج، کوچه‌ی برلن، «کتاب ماه».

یک غروب سرد و خاکستری بود و من راس پنج در دفتر مجله حاضر شدم. در همان نگاه اول جلال را مردی یافتم با محضر و چسب، که بلند و رسا بود و ظاهری سازگار و سبک داشت پر از ریزه‌کاری، و دو فک برجسته، و موهایش به کاه دود می‌زد و آن سبیل قبراق را هنوز پشت لب نپرورده بود. نشستیم. قدری به گپ گذشت و گفت حرف و سخنهایی درباره‌ی نمایشنامه‌ی من دارد و یادداشتی هم رویش گذاشته. بعد مفاد یادداشت را – که عبارت از چند نکته و انتقاد بود– دانه به دانه برای من شکافت، ضمن اینکه هر به گاهی به متن نمایشنامه رجوع می‌کرد و سطرهایی از آن را به تضمین برداشتهای خود می‌خواند. بعد هم اینکه « روزنه‌ی آبی » را دقیق دیده است و به عنوان کار اول من، ای، بدش نیامده است و به شرط رفع اشکال در همین شماره چاپش می‌کنیم و هزار و پانصد تومان حق‌التألیف شما می‌شود، و حتماً این کار را بکنید و چه. سینه‌ای صاف کردم و در جواب دو سه اشکال او توضیحاتی دادم ، که بحث شد. ریز بحث یادم نمانده است. اما رئوس نکته های او در آن یادداشت جمعاً اینها می‌شد : جوانهای شما علیه پیرها قیام می‌کنند و ما به ازای این دعوی حرفی برای گفتن ندارند، و این نی هی لیسم، یعنی توحش مطلق است. شما سروته این آقایان را از یک کرباس گرفته‌اید و جنس زبان و تفکرشان یکی است، پس چه نیاز است به اینکه سه نفر بیایند و یک حرف بزنند ؟ یکی شان کافی است . ایضاً حضرات خیلی فسناله می‌کنند، جمله های گنده‌ای برای هم می‌بافند، که خاصیتی ندارند، جز آنکه نمایشنامه را سنگین و بی‌قواره کرده‌اند. این دو نسل در صف‌آرایی خود همسنگ نیستند، شما کفه را زیرکانه به نفع جوانها چربانده‌اید، و این، هم بی‌انصافی است، و هم جدال مرکزی را از این قوت می‌اندازد. پیربازاری سمبول نسل قدیم است که به دست این بچه های جوان کوبیده می‌شود ؛ در حالی که او کاراکتر حتی تیپ نیست، یک مقوای توخالی است، غیرواقعی تر از کاریکاتورهای گوگول. (برای اولین مرتبه گوشم به نام گوگول تیز شد.) بنابراین، در این لشکرکشی کامله‌الوداد جوانها ضربت کاری را آنها به او نمی‌زنند، در حقیقت شما به او زده‌اید. همچنانکه در پایان وقتی پیربازاری از سفر می‌آید و در می‌زند، اگر سرکار دخالت نمی‌کردید، دخترش (افشان) – که شعر بیشتری در او به کاررفته – قطعاً درّ را به روی پدر باز می‌کرد. الباقی می‌ماند فضا و باران و چخوف بازیهای نمایشنامه کـه خـوب است و اسـم نمایشنامه که فرنگی ماب است و ملموسترین آدمهای شما که مادر و کفت خـانه هستند و چه. . .

و در بحثی که درگرفته بود، می‌دیدم که لحن او تدریجاً شدید و کلامش بی پرده و برنده می‌شد، و اصلاً حجاب و جذابیت اولین ملاقات را نداشت. و من هم البته مؤدبانه با او می‌آمدم. و این آهنگ بحث را تند و عصبی می‌کرد و وضعیت نامطبوعی به مجلس می‌داد. می‌دانید ؟ امروز ذهن من نسبت به جزییات آن جلسه کمی تار شده است. اما یک حرکت حساس و چند جمله‌ی برهنه‌ی او بی کم و کاست در یادم مانده است. ایستاده بود که نمایشنامه را تقریباً پرت کرد روی میز و با عتاب گفت : « این اسنوبهای جوان یک بنده‌ی خدای پیرمرد را به جای خانه و سنت و اصالت خود زیر پایشان له می‌کنند که چه بکنند؟ که کوله بارشان را بردارند و بروند توی تریاها و فاحشه خانه‌های پاریس و لندن و هامبورگ پولهای همان پیرمرد را دود کنند و از همان جا به ریش من و شما بخندند ؟ در عرف ما این فرار است. و تاوان این فرار را که می‌دهد ؟ آن پیرمرد خنگ ؟ نه، من و شما می‌دهیم حضرت ! »

با احتیاط گفتم :

« ولی. . . من مسئول فرار آنها نیستم. »

اما او با همان حالت برگشته اضافه کرد:

« در هر صورت، به نظر من این جوانهای شما مظهر کامل عیار غرب زدگی هستند که من به تفصیل خدمتش رسیده‌ام، و شما در آینده‌ی نزدیک خواهید دید. »

و نمی‌دانم چه گفتم که با لحن کوبنده‌ای جواب داد:

« قاچ زین را بگیریم جوان، اسب سواری پیشکش مان !»

که گفتم :

« بله !»

و در سکوت بلند شدم، و چند کلمه‌ی دیگر گفتم و احساس کردم و گوشهایم داغ شده است. آنوقت نمایشنامه‌ام را برداشتم و دستی دادم، و زیر باران ریز و پرپشت سر شب کوچه‌ی برلن یقه‌ی بارانی‌ام را بالا کشیدم و تنها و تاریک و مه گرفته طرف خیابان نادری به راه افتادم. نیم ساعتی در کافه‌ی « فیروز» نشستم. (از قضا در آن شب بارانی کسی از متعلقان من به کافه نیامده بود.) و در طول یک چای دو سه بار یادداشت جلال را خواندم و آنگاه تلخ، زخمی، و آهسته آن را پاره کردم. این اعتراف دردناکی است آقا، که من در این لحظه خود را از کابوس آن خلاص کرده‌ام . (بگذریم که بعدها جلال تلخی آن شب را از دل من درآورد، که داستانش ذکر مصیبت است.) بس کنم.

نتیجه گرفتم که باید آستینها را بالا بزنم و به همت خودم نمایشنامه را چاپ کنم . چون به هیچ وجه حاضر نبودم حتی یک نقطه، آن هم به این شکل فـرمایشی در نمایشنامه‌ی من دستکاری شود. گیرم که چاپ اولین کار بلند یک جوان تازه وارد در « کتاب ماه » فخری داشت و هزار و پانصد تومان حق‌التألیف در آن روزهـا و در مقیاس دوتومان صرف جیب روزانه برای من پولی بود که هنوز حقوق فـرهنگ را دشت نکرده بودم. با دوهزار تومان مرحمت یکی از دوستان (احمد آذرهوشنگ، یاد باد.) بی درنگ « روزنه‌ی آبی » را زیر چاپ بردم. کتاب در خردادماه ۴۱، درست همزمان با انتشار شماره‌ی اول « کتاب ماه » درآمد و در اوایل بهمن ماه ۴۵ و با چه والزاریاتی به کارگردانی سرکیسیان (که رخصت نیافت دستپخت خود را بالای صحنه ببیند.) و به نیابت آربی آوانسیان پنج شب در صحنه ماند و جلال هم به دعوت من آمد و نمایش را کامل دید. موقع رفتن قیافه‌اش خفه بود و خسته می‌آمد. و ما در سالن انتظار ایستاده بودیم و شلوغ بود، که رهگذرانه خوش و بشی کرد و گفت : « این همان است که حضرت ! فکر می‌کردم جمع و جورش کرده‌ای. » و یک مکالمه‌ی کوتاه و رفت و این یادداشت مربوط به همان اجرا، یعنی همان متنی است که در سال ۴۰ خوانده بود.

اما فقط بعد از اجرای « روزنه‌ی آبی » بود که متوجه شدم جلال در دفتر «کتاب ماه»

چه می‌گفته است. تقصیری هم نداشتم. هرچند از « روزنه‌ی آبی » تا سال ۴۵ سه نمایشنامه‌ی بلند دیگر نوشته بودم و آثار نمایشی فراوانی هم دیده و خوانده بودم، اما این اولین تجربه‌ای بود که روی صحنه داشتم، تجربه‌ی دشواری که تمام گرفتاریهای متن نمایشنامه‌ام را تمرین به تمرین در آن کشف می‌کردم، و بالاخص در آن شب دعوت بود که فهمیدم درست است : نمایش به زنجیر گسسته‌ای شبیه بود که بسیار کشدار و تخت از کار درآمده بود. آدمها واقعاً به نظر مقوایی می‌آمدند. جمله ها به هر طرف پرتاب می‌شدند. ارتباط ها گسیخته، مکثها بی معنی ، و حرکتها و چینشها خشک و نامنسجم بود. و من عرق پیشانی‌ام را پاک می‌کردم و چند ردیف جلوتر جلال را می‌دیدم که سرش پایین است و یادداشت برمی‌دارد، و فروغ را، که گوشه‌ی دیگری نشسته است و با همراهان بلند بلند حرف می‌زند، و گویی به محتوای صحنه اعتراض می‌کند. (فروغ قبلاً قرار بود نقش افشان را بگیرد . مدتی هم دور میز نشسته بود و نقش خوانی کرده بود، ولی با اشکالتراشی های اداری و در پی آن پاشیدن گروه، کنار رفته بود.) و تمام این خنس ها نه به اجرای سرکیسیان، آن پیر مظلوم، که از اساس برمی‌گشت به ضعف عمومی خود متن، به نارسایی تکنیک، به بافت سست و بی حال، به زبان ادیبانه اما پلشت، و به آدمهایی که درون داشتند و شاداب و خوندار بودند ولی تناسب و اندازه نداشتند و چفت نمی‌شدند. و اینها همان ملاحظاتی بود که جلال، هم در دفتر « کتاب ماه » و هم پنج سال بعد در همین برداشت سر دستی روی آنها مکث کرده بود و مویی هم در آن نمی‌خزید. این بود که در یک فرصت دوماهه نشستم و با نمایشنامه خلوتی کردم، و تا جایی که راه می‌داد، آبش را کشیدم. نقشها را در ابعاد صحنه تراشیدم. دیالوگهای تخت و بی مایه را دور ریختم. فضا را پر، و رابطه ها را چفت و چالاک کردم. اما در مدار اصلی، یعنی بن اندیشه‌ی نمایشنامه دستی نبردم. اما نتی بود از یک دوره‌ی گمشده، از سیمای جوانی من، که با همان صداقت و عریانی گذاشتم بماند. و این نسخه‌ای است که در سال ۵۶ به چاپ دوم رسید و در همان حوالی از رادیو و تلویزیون پخش شد، و گویا دراین دو رسانه اجراهای موفقی هم داشته است.

مسئله‌ای نیست. نکته این است که باید بگویم همین یک برداشت سردستی عادلانه ترین و آن زمان محکمترین ضربتی بود که به سینه‌ی من خورد و مرا کله پا کرد و مدتی انداخت. ولی وقتی به هوش آمدم، و برخاستم و زانویی تکاندم، دیدم سبکترم. دیدم نیروی تازه‌ای در من دمیده می‌شود. و دیدم این نیش، این ضربت کارساز تمامی آن خودکامگی وانیت را- آنچه جلال اسمش را « کله شقی جوانی » گذاشته بود- از احشای من بیرون ریخته، و مرا از درون شسته، با شکیب، و خارایی کرده‌است. از آن پس دانستم هیچ اثری، حتی اگر یازده بار نوشته باشیش، وحی منزل نیست. هیچ نظری، حتی اگر در چند عبارت شتابزده خلاصه شود، بی وجه نیست. و هیچ نظم و نسبتی هم در واقعیت جهان ما قطعی نیست. و این پیام زرینی بود برای من از کسی که در قلمروی ادب نه پرت و ناشی و آشفته حال بود، نه شائبه‌ی غرضی داشت، و نه قلم را پلکانی کرده بود برای رسیدن به آب و دانه‌ای . بلکه روراست نظامش همین بود. تپنده، جوشان، صمیم، مربی. همچون برادر ارشد خانه‌ای به وسعت یک دهه، که از دور و نزدیک شاهد و مسئول ریزه‌ترهایی است که در گوشه و کنار جست و خیز می‌کنند، و او ایستاده نگران صحن خانه است و انگار الساعه می‌گوید: « هان ؟ آن پشت مشت ها چه کرده‌ای ؟» یا « ناخنت را نشان بده ببینم !» باور کنید این یادداشت با همه‌ی عتاب و خطابش برای من همچه حال و هوایی دارد که سراپا لطف و ملاحت و عین شربت است. می‌دانید ؟ شاید یکی هم به این علت است که در میان چهره های درشت آن روزگار که برای خود حواریان و حاشیه داشتند و کیا بیای میدان ادب بودند، جلال تنها کسی بود که بر تلاطم و طغیان من غلبه داشت و بی آنکه بخواهد، مرا مثل کبوتر پشتک زن « دررویی » چنان جلد کرده بود که با هر قدرتی که پرواز می‌کردم و اوج می‌گرفتم، سرانجام به سوی او یله می‌شدم و بر بام خانه‌اش می‌نشستم. و « روزنه‌ی آبی » این طغیان، این پرواز رهایی بود، که من امروز از دنیای خشونت بار و بی در و پیکرش فرسنگها دور شده‌ام، در عین اینکه معصومیتی از خروش و خشم و بی پناهی روح جوان خود را در آن پخش می‌بینم و آن را به وفای عهد دوست می‌دارم. خصوصاً که در گذشته مایه دردسر، و رنج بسیار من بوده است. در این سالها نیز دیده‌ام که بوده‌اند کسانی از اهل فن، که « روزنه ی آبی » را که بهترین نمایشنامه‌ی من قلمداد کرده‌اند. این هم گرچه در مذاق من خوش نیست، برایم عزیز است. اما عزیزتر آن چند جمله‌ی صریح و برهنه‌ای است از مردی ناب، که هوشمند و بی قرار بود. جذاب و خوشقواره بود. سه قمچیله می‌تاخت. عصا ماب و جبان نبود. آتش بیاری اشقیا و دالانداری اصحاب ظلمه را نمی‌کرد. عیار بود و از تبار عیار نمایان نبود، که جا و بی جا و یک جمله در میان به روح دموکراسی قسم می‌خورند و اما از لای بند بند عباراتشان بوی نعش استالین بلند است. فرشن بهارستان ادب را نه قطعه قطعه و هر قطعه به دست یکی به غارت رفته، که یکپارچه می‌خواست، و نه زیر پای کبریای خود فقط، بلکه برای جمله‌ی همپالکیان، حتی برای من از راه رسیده‌ای که تازه یک « افول » نوشته بودم. با آنکه انقلابی در نثر گنده‌گوی اشرافی آرکاییک ضد مردمی کرده بود و آدمهای معنعنی هم به این خاطر بر سرش نوک می‌زدند که چرا زبان ما را دم بریده و ابتر کرده‌است، آقا، هرگز ندیدم ادعایی بکند، یا در وصف کار خود ارجوزه بخواند. (فقط یک بار در مصاحبه‌ی « اندیشه و هنر » اشاره‌ی کمرنگی به زبان خود کرده است.) و کار مهم او در زبان معاصر فارسی، و در صورتهای بسیط صرف یا ترکیب سازی مفرد و این تفریحات همگانی نبود، در کلاف پیچیده‌ی نحو و ترکیب منتشر در اندام جمله بود و حسهای رنگین و معانی جرقه آسایی که پشت این ساختار موج می‌زد. و من اگر نه به افسون داستانهای کوتاه و بلندش، به علت همه‌ی این سجایای استثنایی، و هم به عنوان یکی از فینالیستهای فرهنگی دهه ی ۴۰ همیشه او را می‌ستودم و بر دیده می‌گذاشتم ؛ آن هستی الماسگونه را که ناگهان شعله کشید و جوان پرید و جوان نقش بست.

نمی‌دانم امروز اگر جلال را در هفتاد سالگی می‌دیدم، گوشه‌ی پارکی نشسته با عصایی میان دوپا، یا در مجلسی و سیگار اشنویی بین دو انگشت، یا کنج آن « ده تجریش » و قوز کرده روی میز، او را چگونه به جا می‌آوردم ؟ آیا آن شخصیت رونده‌ی مواج در رهگذر نیم قرن قلمزنی به تدریج افت یا در خود رسوب کرده بود؟ آیا آن ذهن پر جلای الماسگونه دیگر کدر شده بود؟ و آیا اصلاً آب مان به یک جو می‌رفت ؟ یا همچنان در نظرش من آن برادر ریزه میزه‌ی زبلی بودم که دور از چشم او خلافی کرده یا ناخنش را خوب نچیده است ؟ که از دیدگاه او « روزنه‌ی آبی » تنها خلاف من نبود. سه تک پرده‌ی « مرگ در پاییز » که در « پیام نوین » چاپ شد، (۴۵ و ۴۴) شبی بود و گفتم : « این سمفونی روستایی من است. » استکانش را روی میز گذاشت و خیره به آن جواب داد: « رقیق است رئیس، رگش را نزده‌ای. » نمایشنامه‌ی « از پشت شیشه ها» را که خواند، (۴۵) چهره به هم کشید و گفت : « این روشنفکر تو خیلی پیزری است. » درباره‌ی « ارثیه‌ی ایرانی » (۴۷) مطلقاً سکوت کرد، حتی حس کردم فاصله‌ای گرفته است و رو نشان نمی‌دهد. و من آرزو داشتم چیزی بنویسم که او را غافلگیر یا دست کم خشنود کند. (و این برای من میسر نشد، مگر یک بار در « افول»۴۳)همچنانکه امروز، در این پاییز ۷۲، دلم می‌خواست نه مانند نویسنده‌ای که دیگر خیلی از آخرین روزهای جلال در « اسالم » بزرگتر است و به خود حق می‌دهد لحن را کمی بالا بگیرد، بلکه مثل آن برادر کوچک شیطان، همان شاگرد شیفته، بار دیگر نسخه‌ی دستنویس آخرین نمایشنامه‌ام را برای او می‌بردم و او آن را همچنان دقیق می‌خواند و یادداشت دیگری رویش می‌گذاشت و باردیگر با همان زبان برنده با من سخن می‌گفت. و من قطع می‌دانم که دیگر گوشهایم در گزند کلمات او داغ نمی‌شد، و یادداشت او را در بغل می‌گذاشتم و همچون لوح زرین محفوظش می‌داشتم، و موقع خداحافظی دستی می‌دادم و این بار سبیل نقره‌ای و آن دو فک برجسته‌ی او را غرق بوسه می‌کردم، که تمام شدت و شورش، تمام جوانی و سرگردانی مرا در خود محو و تطهیر کرده‌است. شرّ زیبایی که هر به یک قرن یک بار در هیأت اسطوره‌ای میان آسمان ظهور می‌کند تا جمهوری بزرگ ادبیات یک ملت در قرص کاملش تجدید حیات، اعلام حضور و کسب حیثیت کند. می‌دانید ؟

تهران، ۱۶ آبان ۱۳۷۲

ناصر یوسفی

کتابهای خوب، کتابهای بد روی دیگر سکه

پدران، مادران، مربیان و معلمان احتیاج دارند تا بدانند که چه کتابهایی برای فرزندانشان تهیه کنند. کدام کتاب خوب است و کدام کتاب را باید از دسترس دور نگه دارند.

اینها دلایلی هستند که بسیاری از مراکزی را که برای کودکان کار می‌کنند به این سمت سوق داده است تا چنین سرویسی به خانواده‌ها بدهند. یعنی فهرستی تهیه کنند که چه کتابهایی خوبند و بی شک کتابهایی نیز که به فهرست راه پیدا نکنند بهتر است خوانده نشود.

از یک دیدگاه می‌تواند این تلاش بسیار باارزش باشد. چرا که تکلیف بسیاری از خانواده‌ها و مربیان مشخص می‌شود و آنان می‌توانند از انبوه کتابهای کودک (که البته در کشور ما انبوهی نیست) به کتابهای خوب دست پیدا کنند. واقعاً چه کاری از این قشنگتر؟

اما این فقط یک روی سکه است و در روی دیگر آن با یک پرسش بسیار بزرگ روبرو هستیم. مرز خوب و بد کجاست؟ خوب از دید چه کسی؟ و بد از دیدگاه چه اندیشه‌ای؟ آن کسی که می‌گوید این خوب است، کیست؟ چرا خوب است؟ از چه دیدگاهی و برای چه زمانی این دستورالعمل صادر می‌شود؟

امروز حداقل شش مؤسسه در ایران سالانه فهرست کتابهای خوب را چاپ می‌کنند و در اختیار خانواده‌ها، مربیان و خود کودکان می‌گذارند. بارها شده است کتابی که در فهرست یک مؤسسه راه پیدا کرده و جایزه گرفته است از سوی یک مرکز دیگر بدو انحرافی شناخته شده است. باید به این همه تفاوت احترام گذاشت و قدر آن را دانست. اما مسئله چیزی فراتر از اینهاست.

کاش این جریان در همین مرحله تمام می‌شد و تفاوتها در سطح معقول باقی می‌ماند. اما آنهایی که قدرتی دارند، مطبوعات را در اختیار دارند، رادیو و تلویزیون و آموزش و پرورش و ... را به همراه خود دارند، سعی در عام کردن دیدگاههای خود دارند و دقیقتر اینکه این دیدگاههای خود را تحمیل می‌کنند. کار تا آنجا پیش می‌رود که به عنوان اصل و معیار، دیدگاههای خود را تثبیت می‌کنند و تثبیت شدن هر اصل و معیار به چنین شکلی در نهایت ماهیتی جز تخریب ندارد. چرا که عملاً راه را برای به گونه‌ای دیگر دیدن، اندیشیدن و درک کردن می‌بندد. و باز هم این جریان تا آنجا پیش رفته است که عده‌ای خود را مالک تام‌الاختیار کودکان این سرزمین می‌دانند و این حق را به خود می‌دهند که تعیین کنند برای کودکان چه چیزهایی باید نوشته شود، چه ساخته شود و کودکان چه ببینند و چه نبینند.

برای یک انسان رها این مهم نیست که چه کسی درست می‌گوید و یا چه کسی اشتباه می‌کند. انسان آزاد اندیش این حق را به همهٔ انسانها می‌دهد تا هرگونه که دوست دارند به دنیا نگاه کنند و براساس این دید زندگی خود را بسازند. همچنین می‌داند که در سایهٔ همین تفاوتهای اندیشه است که می‌توان به انتخاب رسید. اما چه بد که ما حق انتخاب را از کودکانمان گرفته‌ایم و بدتر اینکه همواره دیدگاههای خود را به کودکان تحمیل کرده‌ایم.

شاید ۳۰ سال پیش قضیهٔ چنین فهرستهایی واقعاً تلاشی برای رساندن کتاب به دست کودکان بود، اما امروز دیگر چنین دلیلی قابل قبول نیست. این تفکر ارباب منشانه چنان فرم تحمیلی به خود گرفته است که بیش از هرچیز منجر به بسته شدن و کلید شدن ذهن کودکان در حق انتخاب می‌شود. این جریان به حدی رشد سرطانی پیدا کرده است که یک مرکز دولتی این حق را به خود می‌دهد تا ضوابط نوشتن، تصویر کردن و یا ترجمه کردن کتابهای کودکان را صادر کند.

حتی فکر اینکه اندیشه کسی را کنترل کرد دخالت در آزادیهای بشری است چه برسد به اینکه برای یک نویسنده و یا تصویرگر ضابطه و معیار نیز صادر شود.

واقعیت این است که منتشرکردن هر فهرست به عنوان کتاب خوب و در پی آن صادر کردن هر اصل و معیار تثبیت شده برای نوشتن و نقاشی کشیدن تجاوز به حریم آزادی و اندیشهٔ یک هنرمند است و در نهایت لگدکوب کردن همهٔ آزادیهای انسانی است.

امروز همهٔ افرادی که کارگزاران تهیه این فهرستها و معیارها هستند و یا همهٔ افرادی که جواز خوب و بد هر رشته‌ای را صادر می‌کنند، معتقدند که کارشان جدانمودن سره از ناسره است. آیا منتقدین ما هم همین اعتقاد را ندارند؟ توجه کنید که چه ادعای بزرگ و فاخرانه‌ای است! براستی چه کسی می‌تواند مدعی این ادعای بزرگ باشد که می‌تواند بهتر از دیگران سره را از ناسره تشخیص بدهد؟ یا بگوید این کتاب خوب و این کتاب بد! از چه پایگاهی این چنین مقتدرانه اعلام نظر می‌شود و این چنین بر روی اندیشه‌های متفاوت خط بطلان کشیده می‌شود؟ آیا این درست است که با چنین نگاهی به این دنیای متحول بنگریم؟ براستی در دنیایی که هر لحظه‌اش در حال نوشدن است چه کسی می‌تواند حرف آخر را بزند؟

این تفکر ارباب – رعیتی آنقدر در ما خو گرفته است که تخطئه آزادی و تفکر را در چنین شیوه‌ای دیگر حس نمی‌کنیم. برای نمونه مدتهاست که آموزش و پرورش با برپایی مسابقه‌های کتابخوانی، از دیدگاه خود تلاش می‌کند تا کتاب خواندن را در بین دانش آموزان گسترش دهد. کتابهایی که در این مسابقه راه پیدا می‌کنند همگی منطبق بر فهرستی است که امورتربیتی آنها را اعلام می‌کند. به عبارت دیگر امورتربیتی فقط کتابهایی را به دست کودکان می‌رساند که منطبق بر دیدگاههای همان جریانی باشد که خود از آن پیروی می‌کنند. خیلی روشنتر اینکه آموزش و پرورش حق انتخاب را از دانش‌آموزان می‌گیرد و از همان ابتدا به آنها یاد می‌دهد که انسانها نمی‌توانند خودشان تشخیص بدهند و باید یک نفر برای آنها تصمیم بگیرد. آموزش و پرورش ما با نام کتابخوانی حق انتخاب و حق فکر کردن را از کودکان می‌گیرد. در حالی که بهتر است با گروههای مطالعه، کودکان را به این سمت سوق داد تا کتابها را بخوانند، با همدیگر بحث کنند، گفتگو داشته باشند و از این طریق کتابهای مورد نیاز خود را پیدا کنند. آیا آموزش و پرورش نمی‌تواند منطق مکالمه، ارتباط، انتخاب و حق آزادی را به کودکان یاد بدهد؟ آیا همهٔاین مؤسسه‌های دولتی و غیردولتی نمی‌توانند برای این منظور تلاش کنند؟

انتخاب کتاب از سوی خواننده، به ویژه خوانندهٔ کودک و نوجوان باید توسط خود آنها صورت بگیرد و فقط در یک محیط آزاد نقد و بررسی و گفتگوهای بی هراس است که می‌توان به انتخاب صحیح دست یافت. اما انتخاب کتاب باز هم در یک محیط بحث و گفتگو زمانی می‌تواند مفهوم پیدا کند که خوانندهٔ کودک با تنوع کتابها روبرو باشد. وقتی که همهٔ کتابها در نهایت یک حرف می‌زنند و یا یکجور به دنیا نگاه می‌کنند چگونه می‌توان از انتخاب حرف زد؟ آیا انتخاب مفهومی دارد؟

شکی نیست که ادبیات کودک ما به سوی یکدستی می‌رود. یکدستی پیام، موضوع و حتی نگاه. این یکدستی نیز حاصل همهٔ معیارها و ضوابطی است که به عنوان بهسازی ادبیات کودکان صادر شده است و یا صادر خواهد شد. چراکه فقط کتابهایی جواز می‌گیرند که منطبق بر معیارهای ما باشند و بعدها از همین صافی، دوباره به کتابهایی که با معیارهای ما منطبقتر بوده‌اند جایزه داده‌ایم و آنها را فهرست کرده‌ایم.

همهٔ این فعالیتها فقط نشان دهندهٔ این است که واقعاً باورمان شده است بهترین کارها را فقط ما می‌فهمیم، ما بهتر از دیگران فکر می‌کنیم و اگر ما نباشیم و اگر این ضوابط و معیارها نباشد و یا اگر بر چاپ کتابهای کودکان نظارت نکنیم، مسیر ادبیات کودکان کج خواهد شد، کودکان منحرف خواهند شد و نویسندهٔ کودک هرز خواهد رفت.

براستی چرا اینگونه فکر می‌کنیم؟ چرا این تفکر ارباب منشی در بند بند سلولهایمان رسوخ کرده‌است؟ و چرا به اندیشه‌ها و به انسانها به دید حقارت نگاه می‌کنیم؟ آیا همه این موارد اشاره‌ای به نظام قبیله‌ای بر تفکرات ما نیست؟ آیا ما از این واهمه نداریم که اگر کودکانمان و یا همه افرادی را که به غلط در حیطهٔ تملک خود می‌دانیم از دست بدهیم، از قدرت قومی و قبیله‌ای مان کم می‌شود. اگر این چنین نیست و اگر از اندیشه‌های دیگر واهمه نداریم چرا کتابها را کنار می‌گذاریم، اجازهٔ چاپ نمی‌دهیم و یا برای نوشتن معیار و ضابطه مشخص می‌کنیم.

ما با چنین کارهایی در نهایت راه تفکر و مقایسه اندیشه‌ها را بر کودکانمان می‌بندیم. ما از همان سنین پایین به کودکانمان یاد می‌دهیم که همین را بخوان، این را گوش کن، این را ببین و دیگر هیچ. باور کنیم که ما دیکتاتوری را به کودکانمان آموزش می‌دهیم.

احمدرضا احمدی

من بینایی را دوست دارم



ما نویسندگان و شاعران «ادبیات کودکان» را باید شکیبایان و صبورانی نام نهاد که هربار با خلق اثری به مصاف مرگ و ناکامی می‌روند. ما را این آگاهی است که در این راه پرتلاطم و انبوه از مشقت، نه گنجی در انتظار است، نه هیاهوی روزانه ما را به شوق می‌آورد. ما که همه‌ی عمر به دنبال چمنزاری بی خار و گزنه بوده‌ایم، باید در این راه بدویم. سکوتی ابدی، ما را همراه است که آغشته به بغضی نهان است. هنگام که جوانی است و ما را اعتنایی به روز و شب نیست، می‌نویسم و در انتظار پاسخ در روزهای پیری هستیم اما اکنون که عمر رو به زوال است، دیگر در انتظار چه پاسخی هستیم ؟ – روزها که همواره در روز غرق می‌شویم و در شبها که از زیر درختان به خانه می‌آوریم و سنگینی روز را به خانه می‌بریم. ما را در جوانی این ادعا بوده است که در این غبار زمینی، قصد آن داشته‌ایم که کودکان را در رؤیا و تخیل خویش شریک سازیم. اما اکنون که در چنبرهٔ عبوس پیری رها شده‌ایم، این پرسش را از خویشن داریم: آیا ما را این حق باستانی است که از رؤیای ناتمام و تخیل واژگون خویش برای کودکان سخن گوییم ؟ – با آنکه می‌دانیم انسان تلاش است و تفکر، اگر سموم زمینی دفع تلاش و تفکر ما کند، ما را گناهی نیست. آیا کلام ما برای شفای کودکان خلق شده‌است و ما می توانیم آنها را شریک سقوط احوال خویش کنیم؟ – فاجعه بزرگ آنگاه رخ می‌دهد که ما می‌خواهیم «حکمتی بدیع» را در رؤیای روزمره و تخیل به سامان نیافتهٔ آنها بکاریم. ما نویسندگان کودکان می‌دانیم هدف غایی کلام ما «غنی شدن» روح آدمی است و همه‌ی جدل «ادبیات کودکان» با ناپاکی های جهان هستی در این معنی است که روح آدمی را باید آرایش داد.

من همیشه با اندوه غبطه روزگاری را دارم که ادبیات کودکان در باسمهٔ « پند و اندرز» و یا در نوسان دو قطب «حقیقت کامل» و یا «پندار کامل» بود. در آن دوران، نویسندگان کودکان فقط وظیفه داشتند کودک را در جهانی از فریب، یقین و توهم رها کنند. در آن دوران حوادث، خواب، روز و شب و سال و ماه در غشایی تیره و تار پنهان می‌شد. نویسنده کودک با سخاوت فراوان حاجب معبدی بود که ستونهای این معبد بر « توهم» استوار بود. دو جنگ جهانی که در این دوران رخ داد، این «معبد» را فرو ریخت. این دو جنگ تمام توهمات بشری و سرابها را به کناری نهاد. بشر ناگهان در زمهریری خویش را یافت و شناخت که این شناختن خویش موجب وحشت ابدی او گشت. جهان امروز ما جهان دیگری است: جهان خوابهای آشفته، جهان بیمارانی که مداواشان نومیدی و مرگ است، جهانی که توان شکفتن و خلاقیت را در آدمی به تباهی و آشفتگی می‌کشاند. در این بازار آشفته که کودکان در پناه و سزاواری هیچ رحمتی نیستند، و کودک شتابان به سوی آینده‌ای ویران رهسپار است، و زمان دیگر یک حقیقت پیوسته نیست، درخت، کودک، شاعر، پرنده همواره در تهدید جنگ، قحطی، بی عدالتی، انفجار جمعیت جهانی است و هوا چنان غرقه به آلودگی و فساد است که هر روز جنگلی نابود می‌شود و دود کارخانه ها به همه‌ی «باغهای دریغ» پایان می‌دهد. ماهیان در رؤیای کودکان و در دریاها خفه می‌شوند. در زیر این آسمان، در این مدار پیوسته که سقوط انسانی عتیقه‌ای جاندار است و باید بر این بساط جهانی گریان بود. ما نویسندگان و شاعران کودکان باید از بستر صبحگاهی برخیزیم و بنیاد این وحشت عمومی را در جهان به دوزخ رهسپار کنیم. ما باید با جادوی کلام توان شکفتن و جوانه زدن را به کودکان بیاموزیم. هنوز مخاطبان ما: کودکان، به این عالم دوزخی پروا و شجاعت را نثار می‌کنند. آنها در امیه، این بدعت را خلق کرده‌اند که هنوز قطار «ساختن» – «ابداع» – «خلاقیت» – «گنج استوار رؤیای آدمی» – « میوه‌های آویخته بر درختان» – «ترانه‌ای که هنگام امید دگرگون می‌شود و استحالهٔ آواز می‌یابد» در راه است و این قطار سرانجام به ایستگاهی که نامش «جهان» است، خواهد رسید و در این ایستگاه توقف خواهد کرد. این قطار آغشته به رؤیا در «زمان حال» سرانجام در «زمان آینده» قطاری واقعی می‌شود. ما نویسندگان و شاعران کودکان در حدس و قضاوت خویش دربارهٔ آینده گاهی مکث می‌کنیم اما این مکث کاذب و موقتی است، امید ما هنوز واقعی است و رنگ نباخته است. من از خودم می‌گویم: آن هنگام تا در آن بهار گم شده که تا آستانهٔ مرگ رفتم ، فقدان مرموز امید را در چشمانم یافتم، و سپس روز و ایام را شرحه شرحه کردم ترسهایم فرو ریخت و نوشتم، پس از اینکه در آستانهٔ مرگ رفتم: نوشتم، نوشتم باید اعتراف کنم: نخستین شعله در من پس از بیماری قصه‌ای برای کودکان بود. اعتراف کنم، هربار که برای کودکان نوشته‌ام، در ابتدا چنان احوالم در سقوط زمستان روح بوده است که امیدی به پایان بردن آن، نداشته‌ام. اما جادوی صدای کودکان، خنده‌های‌فسفرآسای آنان در آفتاب و گاهی اندوه خاکستری آنان چنان مرا پوشیده است که در برف زمستانی به خیابان آمده‌ام و پایان قصه را در خیابانهای طویل از سرما و برف زمستانی یافته‌ام. همیشه پس از خطاب به کودکان است که عمر دوباره یافته‌ام و نان در سفره‌ام عطری پر توان یافته است.
مرا با همهٔ افسرده بودن به سیاره‌ای خیره هستم که کودکان صاحب واقعی آن هستند. در این سیارهٔ تازه مملو از «حکمتی بدیع» با آنها آمیخته می‌شوم. پس از ما بارانی بر زمین خواهد ریخت. هر بار پس از پایان بردن کتابی برای کودکان پنداشتم این آخرین نوشته من برای آنها است. اما، نه – این آخرین نوشته همیشه فصل نخستین گشته است برای کتابی دیگر. این از سخاوتمندی من نیست این تنها دلیل ماندن من در زمین است. امیدوارم که مرا و حرف مرا کودکان باور کنند. کودکان تنها مخاطب من نیستند. آنها یگانه یار من هستند که می توانم پهنهٔ دل را با سکوت آنها آمیخته کنم. سکوت آنان مرا به هراس می‌آورد. یاد آنان مرا از یاد مرگ غافل می‌کند.

مرا هم از آن شکیبایان و صبورانی بدانید که تا سقوط و خفتن کامل در این جهان باز هم و پیوسته و همیشه برای کودکان حکایت دل می‌گویم. می‌دانم هنوز هزاران دروازهٔ نگشوده بر دریا جاری است که کلید نهان و پنهانی آن در دستان کودکان است. در همهٔ زمستان عمر که نان را به سفره نیست، آسمانها دیده‌ام که از جوش و خروش کودکان و از ابر تهی اما باران دیده‌ام.
من فقط در این تردید مانده‌ام که چگونه برای کودکان از سفرهٔ بی نان، از برفهای سنگین بر عمرم، از دریاهای تلخی که آب نوشیده‌ام، از دمانهای پایندهٔ غروبهای جمعهٔ عمر، از سنگها که بر کنار خانه‌ام آوار است و مرا نه آن قدرت است که سنگها را رها کنم و یا از آنها عبور کنم، از توده های مذاب اندوه که تخمیر نمی‌شود و مرا مدام می‌سوزاند، از ماهیانی که فقط یکبار در همهٔ عمر در سطح آب چهره کردند و سپس در عمق آب گم شدند و من هر شب آنها را در خواب می‌بینم. بنویسم. من همیشه سرگردان در کنار جاده های اسفالته که با مشقت تمام از میان تاکستانهای انگور می‌گذرند و خوشه های موزون انگور را در زیر قدمهای عابران بی حواس مدفون می‌کنند. من همیشه سرگردان در زمین که باید از کنار اندوه کودکان تند بگذرم، اندوهی که آغشته به فقر و گرسنگی است.
من که دیگر پوشیده از عمر و ابرم، چگونه از این مصایب که گفتم باید برای کودکان بگویم. سکوت من همان غشای ویرانی است که بر جهان ما پرده افکنده‌است.
من فقط می‌دانم کودکان باید بینا شوند. من بینایی را دوست دارم. ۲۳ آبان ۷۲

سیدعلی صالحی

پر زدند، رفتند و دیگر باز نیامدند!



برای اولین بار بود که با عنوان «کانون نویسندگان ایران» آشنا می‌شدم. بهار ۱۳۵۷ خورشیدی بود، زاد رود مسجد سلیمان، کنار «اغذیهٔ گلسرخ»، تازه از سفری مبهم باز آمده بود، گفت: «بقیه هم می‌آیند.» گفت: «سراغ کانون نویسندگان نرفتی؟» حکایت به زمستان ۱۳۵۶ و جایزه فروغ در شعر، و سفر به تهران باز می‌گشت. نخواستم بگویم که اصلاً این نام و عنوان را نمی‌شناسم، اما فهمید و توضیح داد، تازه متوجه شدم که اهل قلم در مرکز، خانه و کانون و مجمعی دارند، حقوق مؤلف، طلب آزادی بیان، دفاع، دمکراسی، قلم، و از همین قبیل مفاهیم، تا ۱۳۵۸ که راهی تهران شدم و پرسان پرسان جویای نشانی آن خانه شدم، تصورم این بود که حالا حتماً پا به تالاری می‌گذارم با پرده‌های مخمل مایل به گلگون، با هزار در و هزار پنجره، و مثلاً باید برای دیدن دریا تباران، هزار و یک نفر را دید و کلی سین و جیم. اصلاً گمان می‌کردم حالا حتماً می‌پرسند: «خب کمونیستی یا مسلمان، لیبرالی یا چه می‌دانم رادیکال ...» ماندم کنار میدان ۲۴ اسفند (انقلاب): حالا چه بگویم؟ خب کمی مسلمان، بگویی نگویی کمونیست‌ها هم با معرفتند، تازه گاهی اوقات لیبرالیزم هم چندان پرت نیست، ولی رادیکال دیگر چه صیغه‌ای ست، حالا. . . نه، دمکرات، من که غیر از ماه محرم و قیام امام حسین (ع) از بقیه مسلکها و عقاید چیزی سرم نمی‌شود! خب می‌گویم شاعرم و خودم را خلاص می‌کنم، تشخیص «ه»از «ب» هم چندان دشوار نبود، از یکی که کوهی کتاب جلد سفید لب جاده ریخته بود، پرسیدم: «کاکا همی کانون نویسنده‌ها کجان؟» نشانی داد، ملتفت نشدم، یک تکه ابر سفید، یکی دو خیابان پایین تر، بالای سر پایینی‌ها. نشانم‌داد، گفت «اونجا، زیر همون تکه ابر!» پرسیدم «همونجا که یکی رو بوم داره کفتراشو پر می‌ده؟» سرش را جنباند، راه افتادم، وقتی به محل موعود رسیدم، کفترباز رفته بود، کبوترها بر بامی آرام گرفته بودند. نگاه کردم، همان تکه ابر سفید خیلی دور می‌نمود، حیاط باز بود، باورم نمی‌شد، همین خانه و کانون اهل قلم است؟ کبوترها بر بام روبروی خانهٔ نویسندگان مغازله می‌کردند، همان پاره ابر انگار از غرب رو به شرق می‌خزید. از پله‌های خانهٔ کلنگی بالا رفتم، فقط دو پنجره داشت، حتی یک نفر میان راه پله نپرسید: «کجا می‌روی، که هستی، از کجا آمده‌یی؟!» مضطرب بودم، راهرو بوی گل بابونه می‌داد، همانجا مردی را دیدم که یک آستینش خالی بود، دیگر مردی سپید موی و مهربان که بوی درخت و خاطره و تبسم بچه های اعماق و خواب زیبرم می‌داد، و اسماعیل داشت با اخوان صحبت می‌کرد، گوهر مراد هم اصلاً نشانی مزارستان پرلاشز را نمی‌دانست، انگار یکی بر بام خانهٔ روبرو کف بر کف می‌کوبید ، اما کبوتران از رفتن به سوی آسمان پرهیز می‌کردند. حالا چرا سؤال نمی‌کنند؟! فقط بوسه و سلام و وحدت و عریانی عاطفه بود، از پنجره دیدم که همان تکه ابر سپید دارد نزدیک آسمان ما می‌شود، اندکی خاکستری به نظر می‌رسید.

چه بی باور و شوق زده گم شده بودم میان آن همه یافتن، که در یافتن فردا اما دشوار می‌نمود. دشوار و ناپیدا، غیر از بوی آن همه گل، البته حس می‌شد که بوی باران و رگباری بهاری هم به راه است. آن روزها گمان می‌کردم میان این همه، حالا که نمی‌پرسند پدرت و مادرت کیانند؟ پس تا مدینهٔ عشق راهی نیست، (چقدر آزادی شبیه هفت سالگی آدمی‌ست!) همه، همهٔ همگان اولاد تنها یکی عاطفهٔ گمشده از آغوش پاره پارهٔ آزادی بودند، چنین هم بود، بی شک نمی‌گویم، چنین هم بود اگر میل به قدرت نبود، میل به تحکیم راه و رای و عقاید فردی و گروهی نبود، میل رسیدن به امروز؟ ! یا میلی رو به بعض که امروز تفرقه‌اش می‌نامند ! صدای رگبار کف زدن همان کبوترگردان بی تکلیف از بام روبرو می‌آمد، دیگر نیازی نبود از پنجره به آسمان بنگرم. همان ابر، همان پاره ابر داشت وسعت میگرفت، قاب پنجره پر از سایه شده بود، آسمان دور نیمه آفتابی، پهناب ابرها همه ابلق. سه شنبه‌های بسیار آمد و سه شنبه‌های بسیار رفت. پرسیدم: «باز بیایم؟» اسماعیل گفت: «شرط عضویت، داشتن کتاب است، اما بیا، باید عضو شوی !» و بعد بی کتاب و کنـ ـه عضو آن تبار به ساحل نشسته شدم.

اما هفتگانی نرفته، ناصری از انصار کهنه سال طی تکلمی مکتوب در روزنامه‌ای همسو، رسم‌الخط اعتراض آورد که: «چرا بی کتاب و عضو؟ قصد یارگیری دارید؟» که این بهانهٔ بد آیند، دهان به دهان چرخید، شدم پاره سنگی میان جناحین در پرتاب ، سرم را دزدیدم به همان زمستان، سه سالی فرصت بود، اما ابر تیره رشد کرده بود و کبوتران بر بام روبرو، مغمومتر ! حالا نبرد عقاید آغاز شده بود و تمام، یک خط متمایل به رنگ قرمز، یک خط کبود مایل به انتظار، یک خط سپید مایل به سلامت، یک خط سبز مایل به وحدت دیدم و من به در ماندم، درمانده که دیگر دارد دیر می‌شود، باید به خانه برگردم ، فاصله‌ها از عمق داشت عمیق و عمیقتر می‌شد، اول اشاره بود، بعد پچپچه، سپس جدل و هفتمین یا چندمین حلقهٔ تفرقه که. . . دیدم بی گاه، میان اضطراب و هراس، کبوتران، همهٔ کبوتران از بام همسایه، هرکدام به سویی، جانب دورترین نقاط آسمان را پیش گرفتند، پر زدند، رفتند و دیگر باز نیامدند. در همین حیص و بیص بود که غلامحسین پرسید: «سید، کدام طرف می‌روی؟» حیران فقط سکوت کردم. بغضم گرفته بود، فقط یک پیراهن سیاه کم داشتم. راه پلهٔ خانهٔ کلنگی داشت رو به قعر زمین پیچ می‌خورد و فرو می‌رفت، رو به سردابی گنگ و ناشناخته، در انتهای راه پله دهانی سیاه و دریده دیدم که اهل انشعاب را می‌بلعید، چپ و راست آسمان در اشغال همان پاره ابر کوچکی بود که حالا داشت تکثیر می‌شد، شده بود سیاه و عظیم، همهٔ آسمان را گرفته بود، آسمان بالای سرمان بوی ماتم و رگباری نابهنگام می‌داد، تنها گویی منتظر عطسه‌یی ست تا سُخت ببارد، که بارید!

روژه باستید

هنر به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی

تاریخچه و ضرروت تشکیل نهادهای هنری

۲

هنر به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی، که قسمت یکم آن را در شمارهٔ ۵ خوانده‌اید، فصلی از کتاب «هنر و جامعه» است که تمامی آن به وسیلهٔ غفار حسینی، ترجمه شده و قرار است به زودی توسط انتشارات توس منتشر شود. اطلاع یافتیم هم مترجم و هم ناشر از این که ذکری از این موضوع در شمارهٔ پیش نرفته، از ما دلگیر شده‌اند، امید که به بزرگی‌شان این «خرده» را ببخشند.

تاکنون، فقط از انجمن های آفرینندگان هنر سخن گفته‌ایم . علتش این بوده‌است که همچنان که درحوزهٔ اقتصادی، گروه بندی کردن تولید کنندگان آسانتر از گروه بندی کردن مصرف کنندگان است. با وجود این گروههای مصرف کننده و تعاونیها هم وجود دارند. در حوزهٔ زیبایی شناسی هم چنین است. نخست گروههای دوستدار هنر هستند که علاقه خاصی به یک هنرمند دارند، و گردهم می‌آیند تا لذتها و علایق خود را با یکدیگر تقسیم کنند. به عنوان مثال در فرانسه دوستداران استاندال و دوستان موریس و اوژنی دوگرن (MAURICE ET EUGENIE DE GUERIN) یا دوستداران باربی دورویلی (BARBEY DAUREVILLY) و امثال آنها. دوستداران نوع خاصی از ادبیات یا موسیقی هم وجود دارند که همراه باخالقان آثار گردهم می‌آیند تا از علایق مشترک زیبایی شناختی خود به طور جمعی لذت ببرند. بدینسان در ۱۹۶۰ در شهر رم آرکادی (L,ARCADIE) تشکیل شد . اعضای آن نام خود را از چوپانان یونانی گرفته بودند. اینان چنان موفقیتی یافتند که خیلی زود شعبات تشکیلاتشان در دیگر شهرهای ایتالیا، و کمی بعد در اسپانیا، پرتقال و برزیل برپا شد. آرکادی ماورای بحار در برزیل به واسطهٔ رابطه‌اش با بومیان این سرزمین و انتقال نغمه‌های روستایی (PASTORAL) به فرهنگ بومیان سرخپوست نقش مهمی بازی کرد، نقشی که در فطرت گرایی (NATIVISME) ادبی اهمیت بسیارداشت.

در اروپا نیز در کشورآلمان انجمن میوه کاران ساکس



(SAX) و چوپانان پگنیتز(PEGNITZ) وجود داشتند. دراینجا می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا به واسطهٔ سوییسی ها که دراشعار توصیفی بسیار خوش ذوق و صاحب قریحه‌اند، اینگونه انجمن ها دوران کلاسیک تأثیری تعیین کننده در حفظ احساسات طبیعت دوستی نداشته‌اند، که ژان ژاک روسو ازآنها الهام گرفته و شکوهی تازه بدان می‌بخشد ؟ علاوه بر این، انجمن های کتابدوستان هم وجود داشت که بیشتر به تزیینات کتابها علاقه نشان می‌داد تا محتوای ادبی آنها.

جالبترین گروههای دوستدار هنر آنهایی هستند که نقش میانجی با پوبلیک را بازی می‌کنند، چرا که می‌دانیم که مصرف کنندگان هنر به ندرت انجمنی برپا می‌کنند. پوبلیک جماعتی پراکنده و ناهمگون تشکیل می‌دهد که هیچگاه حتی به مرحله تشکل صنفی نمی‌رسد.

آوازهای جمعی (LES CHORALES) اولین گروه میانجی را تشکیل می‌دهد. ترانه همواره درهنگام کار خوانده می‌شده و همچنان خوانده می‌شود و با ضرباهنگ سازگار است و در دین نیز موجب علاقمند شدن افراد به تجمع های دینی می‌شود.

با این همه دریافته‌اند که چون آواز جمعی برای هماهنگ کردن بهتر صداها نظمی گروهی را ایجاب می‌کند، خود واجد ارزشی خاص است. به همین خاطر است که گروههای کُر کودکان در زمان ما پی دربی بیشتر می‌شود. دراین گروههای کر وسیله‌ای برای انسجام روحیه گروهی و ایجاد احساس وابستگی به گروه یافته‌اند که در کودکان ذوق پیروی از یک نظم گروهی را به منظور ایجاد اندکی لذت و زیبایی برنمی‌انگیزد.

درپرسشنامه‌ای که به منظور تحقیق دراین مورد دراختیار شاگردان دبیرستان نانسی (NANCY) قرار دادند علل پیوستن افراد را به گروه کُر پرسیده بودند. پاسخهای آنان این نتیجه رابه دست داد که اکثر پاسخها بر عنصر جامعه شناختی همکاری بیش ازعنصر زیبایی شناختی تأکید داشتند و برآیند آنها این بود که هدفشان ازپیوستن به گروه کُر«لذت بردن ازاحساس همبستگی به یکدیگر به منظور موفقیتی جمعی » بوده‌است.

تحقیق جامعه شناختی درباره گروههای خوانندگان باید دارای دو بخش باشد. بخش اول، جامعه شناسی درون گروهی ، که ماهیت همبستگی اعضای گروهها را بررسی می‌کند. آیا این ماهیت همبستگی بر حسب تکنیکهای به کارگرفته شده تغییر نمی‌کند؟ در نظر برخی ازمحققان مانند بلیگ (BELLAIGUE) تک خوانیهای پرصلابت سرودهای گریگوری (CHANT GREGORIEN) کاملترین وحدت اجتماعی و ژرفترین احساس همنوایی راایجاد می‌کند. درنظر برخی دیگر مانند آقای دولا لورانسی (DE LA LAURENCIE)، که به تمایز معروف دورکیم در مورد تقسیم اجتماعی بازمی‌گردد، اتحاد ناشی ازنغمه‌های گریگوری حداکثر می‌تواند همبستگی مکانیکی (تصنعی) ایجاد کند. همبستگی واقعی، یعنی آن نوع همبستگی‌ای که دورکیم آنرا همبستگی اورگانیک می‌نامد فقط در عملکرد چند صدایی ایجاد می‌شود. بدین معنی که این همبستگی ناشی از تنوع صداهای سوپرانو، کنترالتو، تنوروباس (SOPRNI, CONTRALTO, TENORS ET BASSES) است که هر یک کارکرد خاص خود را، در عین حال که در حالت برابری کامل با دیگر صداها قرار دارد،انجام می‌دهد. و دست آخر کسانی که طرفدار نابرابری هستند در تبعیت آوازی یگانه ازهمکاری چندگانه تصویری درست از آنچه سلسله مراتب اجتماعی می‌باید از آن تبعیت کند می‌بینند. آقای لالو بر این عقیده است که دراین موضعگیریها چیزی نیست جز استعاره‌هایی فاقد ارزش و معنایی قابل درک. ممکن است نظرایشان درست باشد. این همه مانع پذیرفتن این واقعیت نمی‌شود که کر یک آموزشگاه نظم جمعی است.

بخش دوم این تحقیق جامعه شناختی، جامعه شناسی برونی است که تأثیر محیط اجتماعی و جغرافیایی را در گروههای خوانندگان مطالعه می‌کند.

خاطرنشان کرده‌اند که: « به طورکلی، نواحی شمالی از کشورهای لاتین دراین مورد پیشرفته ترند. . . برای تشکل یافتن گروههای کر نواحی صنعتی و مراکز شهری مناسبتر از مناطقی هستند که فرهنگ کشاورزی در آنها مسلط است. در نقاطی که صنعت فعال است وسایل ارتباط جمعی راحت ترند و جمعیت متمرکز است، ساعات کار معین است و همگان اوقات فراغت مشابهی دارند. ازاین گذشته شرایط آب و هوا. . . ساکنان این نواحی را وادار می‌کند که در شب های دراز زمستان گرد هم جمع شوند. . . اما با این همه شرایط اجتماعی در مقایسه با شرایط آب و هوا نقش تعیین کننده‌تری دارند. »

ارکستر دومین گروه میانجی ما را تشکیل می‌دهد. نخست بدین علت که انجمنی از ابزارها است: ابزارهای چوبی، مسی ،زهی، طبل، ارگ و امثال آن. اما انجمنی از انسانها نیز هست و این جنبه آنست مورد توجه ما است. در اینجا نیز نظمی در کار ضروری است که از طریق همبستگی و روحیه گروهی خود را باز می‌نمایاند. اما نه تنها گروههای موزیکال وجود دارند بلکه میان آنها رقابتهایی هم هست. این رقابتها در فستیوالها،مسابقات و جشن ها جلوه‌گر می‌شوند. نهایتاً اینکه این ارکسترها در کشورهای مختلف در فدراسیونهایی متحد می‌شوند. اما تحقیق جامعه شناختی در مورد آنها هنوز انجام نشده‌است. سومین گروه میانجی را تئاتر تشکیل می‌دهد. شاید در این گروه باشد که سهم بازیگری و درنتیجه بازآفرینی، پیراسته تر از بقیه گروههای واسطه، مشاهده می‌شود. چراکه هر هنرپیشهٔ بزرگی تصور خاصی ازاینکه چگونه باید نقش خود را بازی کند دارد. از آنجا که بین هنرپیشه‌ها و تماشاگران تئاتراشتراک و همنوایی فکری واقعی پدید می‌آید، مطالعات متعددی درباره تئاتر انجام شده است. به علت نیروی مسری اشک ها و خنده‌ها، در درون فضایی که نمایش اجرا می‌شود، جان (یا وجدان) مشترکی شکل می‌گیرد. اما ما این مسئله را بررسی نخواهیم کرد، چون بیش ازآنکه به جامعه شناسی به معنای واقعی آن مربوط باشد درحوزه مطالعات روانشناسی اجتماعی قرار دارد.

بخش های تشکیل دهندهٔ یک جامعه شناسی واقعی دراین زمینه به نظر ما آن بخش هایی است که به سندیکاها یا اتحادیه های هنرپیشگان می‌پردازد. و نیز آن بخش هایی که چگونگی تحقق یافتن هماهنگی بازی هنرپیشگان و تکنیسین های برق و متخصصان فنی ماشین آلات مربوط به صحنه تئاتر را نشان می‌دهد. و درنهایت جا دارد که همان کاری را که درباره شاعران و هنرمندان انجام دادیم درباره هنر شگان نیز انجام دهیم. بدین معنا که تجلی آنها را در اذهان جمع، که چونان هاله‌ای زندگی آنها را درخود می‌گیرد، و نیز شکل گرفتن اسطوره ها و افسانه‌های مربوط به آنان را باید مورد بررسی قرار داد. سرگذشت سارابرنارد(SARAH BERNHARDT) یا لادوز (LA DUSE) نمونه‌های خوبی برای اینگونه بررسی هاست. به علاوه این تشکل های اسطوره‌ای ازحوزه تئاتر به معنای دقیق آن فراتر می‌رود و در مورد قهرمانان طربخانه ها (MUSIC HALL) یا سیرک ها(CIRQUES) هم مصداق می‌یابد. نمایشنامه پیاس (PAILLASSE)، مشهورترین شمای اینگونه نمونه‌ها را به ما ارائه می‌دهد. گسترش سینما این روند اجتماعی راادامه داده است و حتی این امکان را فراهم آورده است که قاعده‌ای در این مورد تدوین شود که گویای اینست که هرچه فاصله بین هنرپیشه و پوبلیک دورتر باشد،قهرمان پروری شدیدتر خواهد بود. به همین ترتیب است که به علت دور بودن ستاره‌های سینما از تماشاگران، زندگی آنان در پرده‌ای از راز و رمز پوشیده می‌شود و به‌خصوص در ایالات متحده امریکا، به موجوداتی نیمه – خدا تبدیل می‌شوند.

ضرورت طرح و شناخت نظرها

نشست رضا براهنی، باقر پرهام، منصور کوشان، محمد محمدعلی، محمد مختاری

در نخستین میزگرد کانون نویسندگان ایران

کوشان: گمان می‌رود چند ضرورت توامان لزوم فعال شدن کانون نویسندگان ایران راپیش روی ما قرار داده است. همچنین احساس می‌شود بیش ازاین ضرورتها،ضرورت طرح و شناخت نقطه نظرهای یکدیگر، کل جامعهٔ روشنفکری یا به طوراخص، آفرینشگران اهل قلم نیز مطرح است. بنابراین فکر می‌کنم این نشست می‌تواند شروع خوبی برای تبادل افکار و نظرها باشد. حال اگر دوستان موافق باشند،حول محورکانون نویسندگان ایران، از کلیات شروع می‌کنیم تا به جزییات برسیم.

محمدعلی: کانون نویسندگان ایران دردورهٔ دوم فعالیت خود بازتابی ازمسایل سیاسی جاری جامعهٔ پرتنش زمانه‌اش بود. کانون آینه‌ای بود از جدالها و کشمکشهای بیرون از کانون. انقلاب بود و جنگ و لاجرم بحث و جدلها. اما حالا شرایط جدیدی بر جامعهٔ اهل قلم حاکم است که با هیچ یک از دوره‌های تاریخی گذشته قابل مقایسه نیست. آنهایی که یک وقتی کانون رابه سوی سیاسی شدن می‌کشیدند،حال خودشان می‌گویند اشتباه کردیم. بازتاب این بازنگریها کجاست ؟ چرا آقای **کوشان** مجله تکاپو را به سوی هر چه ادبی تر شدن سوق می‌دهد و دیگران هم چنین روشی را پیش می‌گیرند ؟ حالا مجله‌های سیاسی هم بحثهای ادبی دایر می‌کنند. آیا اینها بیانگر جابه جایی ارزشهاست ؟ آیا از این پس برای تعهد به ایدئولوژی تعریف تازه‌ای خواهیم داد؟ من فکر می‌کنم درچنین شرایطی باید روی کانون بحث کنیم. نقاط ضعف و قوت خود را در یک بازنگری همه جانبه دراختیار عموم بگذاریم.

مختاری : مسئله تشکیل کانون، در حقیقت فعال شدن دوبارهٔ کانون، یک ضرورت همیشگی بوده و هست. اما دراین شرایط، به نظر من، باید از هرگونه تلاش شتابزده پرهیز کنیم. یعنی تا وقتی تشکیل مجدد کانون به صورت یک درخواست اجتماعی برای اهل قلم درنیاید، یعنی توجیه و توضیح و تبلیغ نشود، ترغیب و تشویق نشود، احتمالاً بسیاری از مسایل حل نشده را باز می‌برد به کانون ومورد تبادل نظر قرار نمی‌گیرد و درگیریهای بسیاری بوجود می‌آورد. باید طی یک دورهٔ نسبتاً معقول قضیه کانون را مطرح کنیم. این موقعیت را باید شناخت و از تبادل نظر بهره برد. بسیاری ازجنبه ها، پرسشها و ابهامهایی که برای موافقان و مخالفان کانون و دولت و مطبوعات قابل بررسی است، باید مطرح شود.

کوشان : می‌توانید در این مورد مثال بزنید یا کمی موضوع را باز کنید؟

مختاری : هرکس حق دارد که تلقی خاص خودش را داشته باشد. در همین یکی دو ساله نظرهای متفاوتی داده شده است. مثلاً دوستانی تلقی شان از کانون باشگاه ادبی است. فکر می‌کنند در این باشگاه ادبی باید اولویتهای ادبی مطرح باشد. چیزی ، کمی گسترده ترازمحافل و انجمنهای ادبی قدیم. کسانی هستند که معتقدند نباید دستمان توی دست دولتیها باشد و اهل سانسور را تا حد دولتیها تعمیم می‌دهند. بعضیها درد حق تألیفشان بر درد آزادیشان می‌چربد و بعضیها برعکس. همه حق دارند نظری داشته باشند. اما



این گونه مسایل می‌تواند در تبادل نظر روشن شود.

کوشان : مرادتان ازدولتیها چه کسانی است ؟

مختاری : نویسندگانی که حکومتی هستند و هنوز نظرشان را در مورد کانون نمی‌دانیم. بحث مشخصی درمطبوعات از آنها ندیده‌ایم. کانون نویسندگان ربطی به تحلیلهای سیاسی معین ندارد. باید این گونه مسایل خیلی روشن مطرح شود تا همه درآن شرکت کنند. باید ضرورت وجود نهادهای دموکراتیک ادراک شود. حقوق و موازین مشارکت اهل قلم در استیفای حقوق و مطالباتشان دانسته شود. یعنی این ضرورت به یک درخواست اجتماعی تبدیل شود.

کوشان : فکر می‌کنید تفاوتی از نظر درک مسایل بین امروز وگذشته وجوددارد؟

مختاری : در دورهٔ گذشته مقدار زیادی ازمسایل روشن بود. حالا به زعم امثال آقای محمدعلی اشتباهی هم بود یا نبود، می‌شود درباره‌اش بحث کرد و من در دنبالهٔ بحث به آن خواهم پرداخت و به آن به اصطلاح «اشتباه» یا «ادبی شدن» امروز باز خواهم گشت. ذهنیت خیلی از ما نسبت به گذشته متفاوت شده است. تجربه مان بیشتر شده است. سالهاست که ما جداجدا به مسایل اندیشیده‌ایم. کار کرده‌ایم. من نمی‌دانم همکاران و هم قلمان دربارهٔ یک مسئله واحد چگونه می‌اندیشند. به خصوص نمی‌دانم تبیین شان ازمسایل دموکراتیک چیست. پس برای درک تفاوتهایی که پدید آمده، برای درک شرایط، برای درک انتظارات، برای درک تلقیهای مختلف، جا دارد که به بحث و ارائه نظر بپردازیم.

کوشان : دراین تفاوتها و عدم شناختها، فراموش نکنیم تعداد بسیاری شاعر و نویسنده ظهور کرده که درآن هنگام تازه کاربودند یا اصلاً کاری ارائه نداده بودند.

مختاری : بله، نسل تازه‌ای که آن هنگام زیر بیست سال داشته الان برای خودش ذهن و زبان و روش و گرایش خاصی دارد. آثاری منتشر کرده‌است. اینها تاکنون در فعالیت مشترکی، حول مسایل اهل قلم شرکت نداشته‌اند. شاید هم از تاریخچهٔ کانون زیاد اطلاعی نداشته باشند. چه بسا با کارکرد کانون هم خوب آشنا نباشند. این مسئله ضرورت توضیح و بحث را بیشتر می‌کند. ضمناً دربارهٔ گروهی هم که از کانون رفتند باید اظهار نظر شود. باید معلوم شود که باآن مسئله چگونه باید طرف شد. چه خود آنها که رفتند و چه ما که آنها را «رفتاندیم»، همه باید در مباحث شرکت کنند. همه باید دریافت و درخواستشان را با صراحت و صمیمیت و مسئولیت بگویند و بنویسند. هر گونه انتقادی از گذشته مطرح شود. نگرانیها مشخص شود.

کوشان : این نظرها، فعال شدن کانون رامدتی به تعویق می‌اندازند و اگرچه ازنظرمن، همین نشستها و گفتگوها، آغاز دورهٔ سوم فعالیت کانون نویسندگان ایران را نشان می‌دهد، اما به نظر می‌رسد که عده‌ای در بوجود آوردن کانون جدیدی، شتاب دارند.

مختاری : باید کسانی که می‌خواهند شتابزده کانونی داشته باشیم، ارزیابی شوند که جزء کدام یک از گرایشها و تلقیها هستند. چرا می‌خواهند هر چه زودتر سقفی باشد تا زیرش جمع شویم. کانون کارکرد معینی دارد، باید دید این کارکردها می‌خواهد رعایت شود یا نه. ربطی هم به شرایط معین سیاسی و دولتی و غیردولتی ندارد. باید این کارکرد به وضوح برای همه شناخته شود تا پاسخ ضرورت را بدهند. من در جای خودش نظرم را در این باره خواهم گفت.



پرهام: به نظر من اعضاء کانون باید بحثهای انحرافی را کنار بگذارند و به جوهر اصلی کانون بپردازند. درست است که حرکت روشنفکری همیشه در یک فضای سیاسی معین انجام می‌گیرد امااین حرکت ویژگیهای خودش را از جنبه تاریخی دارد که وراء مسایل این گروه و آن گروه و این شرایط و آن شرایط سیاسی است.

کوشان : این مسایل در آغاز تشکیل دورهٔ دوم کانون نیز مطرح بود؟

پرهام: ما در بحثهایی که در ابتدای کانون داشتیم، گفتیم که اگرچه کانون در مخالفت با استبداد محمدرضا شاهی بوجود آمده است ،ولی معتقد نیستیم که استبداد با از بین رفتن فرد از بین می‌رود. در آینده هم استبداد وجود خواهد داشت. بنابراین امر خیلی بنیادی تر از مخالفت با این حکومت و آن حکومت و ازاین حرفهاست. این حرکت، در جامعهٔ ما، اساساً حرکت فرهنگی ریشه‌دار است . به یک معنا وضع خاصی که اهل قلم و تفکرامروزی در آن دست و پا می‌زنند و می‌خواهند راهی برای خروج بیابند، همان شرایط خاصی است که مثلاً ناصرخسرو در آن گرفتار بوده و می‌کوشیده است به هر طریق که می‌توانسته راهی بیابد تا بتواند حرفش رابگوید. از کتابهایش پیداست که وی میان آگاهی‌اش به علم و ضرورت دانش علمی ازیک سو و معتقدات مذهبی خودش و شریعت حاکم دچار چه مشکلها و سرگردانیهایی بوده است.

کوشان : این مشکل از چه تاریخی مطرح بوده است ؟

پرهام : مشکل ما در طول تاریخ ایران وجود داشته است و ما درحقیقت آن را بیان کرده‌ایم. در شرایط تاریخی خاص خودمان نیاز به آزادی بیان رامطرح کرده‌ایم. این مشکل در جوامع دیگر هم وجود داشته. پس از انقلاب کبیر فرانسه، قبل از انقلاب روسیه و بعد ازآن. تا جایی که برسیم به تدوین اعلامیهٔ حقوق بشر. پس مشکل ما، مشکل نویسنده و متفکر به طورکلی است. صرف نظر از گرایشها و معتقدات سیاسی خاص. از این لحاظ همه نویسندگان وجه مشترکی دارند که باید آن وجه مشترک را دریابند. ما به عنوان کسانی که می‌خواهند به عنوان انسان فرهنگ، خلاقیت فکری و فرهنگی داشته باشند،باید وجه مشترکی با هم داشته باشیم.

کوشان : کانون دورهٔ دوم، با کانون دورهٔ قبل یا کانونهای مشابه چه تفاوتی داشته یا دارد؟

پرهام: یک چیز در کانون نسبت به قبل تازگی دارد. ما انگشت گذاشته‌ایم بر روی آزادی بیان و اندیشه، بدون هیچ حصر و استثنا. این را ما گفته‌ایم و ما باید بگوییم و تکرار کنیم و پایش هم بایستیم.

کوشان : دیگران هم ممکن است همین حرف را بزنند.

پرهام: اشکالی ندارد. اگر در توان تاریخی شان باشد که چنین حرفی را بزنند، چه بهتر. این فقط در توان تاریخی و فرهنگی کسانی است که خود را از هر گونه مرجعیت فکری و قیمومیت آزاد بدانند. گمان می‌کنم وجه مشترک کسانی که در کانون جمع شده بودند، همین نکته بود. بنابراین، بنده به عنوان یکی ازاعضای کوچک کانون می‌گویم پای همین کانون بایستید و راه هیچگونه دیالوگی را هم به روی خودتان نبندید. باب هیچ گفتگویی را مسدود نکنید. باب گفت و گو را باید باز گذاشت ولی باید همواره تکرار کرد که این اصل است و از این اصل هم نمی‌توانیم عدول کنیم.

کوشان: به راههای عملی پیاده کردن این اصل اندیشیده شده‌است؟

پرهام: با خردمندی و درایت بیشتری می‌شود پیاده‌اش کرد. یک راهی دارد. این هم مثل هر چیزی راه عملی خودش را دارد.

کوشان: ممکن است توضیح بدهید؟

پرهام: وقتی شکل نهایی یک گروه اجتماعی به صورت یک نهاد درآمد، این نهاد می‌شود یک نیرو. خوب اگراین نیرو بدون توجه به بقیه نیروها بخواهد عمل کند، با کله می‌خورد زمین و از فردا از بین می‌رود. اینجا دیگر مرحلهٔ دیگری است. پس از این که کانون تأسیس شد، تشکیل شد و یک دستگاه رهبری را بوجودآورد، آن وقت هیأت رهبری می‌آید و می‌گوید هدف اصلی ما تلاش در جهت آزادی اندیشه و بیان است و در مقابله با نیروهای سیاسی و اجتماعی موجود چگونه می‌توان عمل کرد.

کوشان : برنامه و یا دستاوردی برای ادامه یا تداوم وجود دارد که شما بایقین کامل صحبت می‌کنید یا. . . ؟

پرهام: ما کلی تجربه داریم پشت سرمان، توی این جامعه حکومت استبدادی داشتیم، جریان چریکی و مسلحانه داشتیم، احزاب سیاسی داشتیم، ضمناً همه اینها در سطح جهانی هم بوده. ما درانواع این تجربه ها با حضور داشتهایم یا دورادور ناظر و شاهد بودهایم. ما وقتی اینها را با هم مقابله میکنیم میتوانیم با یک آرامش خاطر بیشتری به این مسایل نگاه کنیم. وقتی میگوییم دمکراسی ،دیکتاتوری، حکومت قانون، دیگر بحثش را باید با صراحت بیشتری، با دقت بیشتری و با حضور ذهن بیشتری دنبال کنیم. تا آنجا که به خود من مربوط میشود، آدمی هستم که چهل سال از عمرم دراین راه گذشته و انواع مسایل و مصایب راتحمل کردهام. از این به بعد دیگر حرفم را ناتمام رها نمیکنم، حرفم راصریح و کامل میزنم. وقتی که میگویم دیکتاتوری، روشن میکنم مقصود من چیست. وقتی میگویم دولت، هم همین طور.

براهنی: کانون نویسندگان ایران حزب سیاسی نیست. کانون نویسندگان طبقهٔ خاصی از اجتماع هم نیست، که طبق حرکت تاریخی بخواهد حاکمیت طبقهای را ساقط کند و حاکمیت خودرا به جای آن بنشاند. کانون نویسندگان یک جمع زیرزمینی هم نیست. نمایندگی هیچ جمع زیرزمینی و اپوزیسیون و غیر اپوزیسیون داخلی و خارجی را هم ندارد. کانون نویسندگان ایران از جمع نویسندگان ایران تشکیل میشود و این نویسندگان به مکتبها و مشربهای سیاسی، عقیدتی، ادبی و هنری مختلف ممکن است تعلق داشته باشند، ولی وقتی که آنها همه زیر یک سقف جمع شدند، حرفهٔ خود را با هم در میان میگذارند و حافظ منافع آن حرفه میشوند. آن حرفه، حرفهٔ نویسندگی است. بین آن حرفه و تلقی اصلی آن و یک اندیشهٔ بسیار بزرگ انسانی، ارتباط و التزام متقابل وجود دارد: نویسندگی و آزادی بیان برای همه افراد جامعه ضرورت مطلق دارد، ولی در نویسندگی، این آزادی بیان، ذاتی خود حرفه است. کانون بر این اساس تشکیل شد، و هنوز در حدود ربع قرن که از عمر آن میگذرد، اساس آن باز هم آزادی است و آزادی بیان. از این دیدگاه نویسنده همیشه متعهد آزادی است، منتها به صورتی خاص. نویسنده نه تنها برای آزادی نویسندگی و آزادی بیان خود مبارزه میکند، بلکه به خاطر آزادی نویسندهٔ مخالف خود هم مبارزه میکند.

کوشان: بهتر است این مسئله راکسی روشن بکنید.

براهنی : جامعهای که در آن همه با هم و یا همه با دولت، موافق باشند، جامعهٔ خسته کنندهای است. بر چنین جامعهای جز ریا و تزویر چیز دیگری حکومت نخواهد کرد. این در مورد نسلها نیز صادق است. ما در عالم نویسندگی، ضمن اینکه به پیش کسوتهای حرفه خود احترام میگذاریم، هرگز عقاید آنها را ازلی و ابدی نمیدانیم. حرکت نسلها بر نسبیت اعتبار عقاید متکی است. اگر یک پیشکسوت ما حرف ناروایی زد، ما با او مخالفت میکنیم و از او ترسی نداریم. به همین دلیل کانونی که ما تشکیل میدهیم، کانون نسلهای مختلف است. کانون نویسندگانی با عقاید مختلف از نسلهای مختلف. در واقع کانون نمونهٔ واقعی یک کانون دموکراتیک است، نمونه واقعی اجتماعی است که در آن اشخاص میتوانند با عقاید یکدیگر مخالفت کنند ، بدون اینکه کسی بخواهد دیگری را به خاطر داشتن عقیدهای خاص، ملامت، زندانی، تبعید و احیاناً اعدام کند. عبارت «بی حصر و استثنا» که در اساسنامه کانون آمده، دقیقاً به این معنی است. کانون میگوید عقیده آدمها محترم است و من



باید عقیده مخالفم را بشنوم و با آن موافقت یا مخالفت کنم.

کوشان: ولی آیا در عمل چنین چیزی اتفاق افتاده ؟

براهنی: هم آری، و هم نه. آزادی برای ملت ایران همیشه یک مطالبهٔ جدی بوده. ولی این تا زمان تشکیل کانون نویسندگان ایران، در حضور تشکل جمعی و در ساختار تشکل جمعی، بیان دقیق پیدا نکرده بود. درست است که مشروطیت، آزادی را پیش کشید. درست است که کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۲۵ تشکیل شد، ولی پایگاه عقیدتی نویسندگان ایران که هم مبتنی بر مطالبهٔ چندین هزارهای فرهنگ و تاریخ ایران باشد، هم مبتنی بر حرکت تاریخ ایران در بعد از مشروطیت و قرن بیستم سراسر جهان، تا سالهای ۴۶ و ۴۷، صورت و بیان تشکیلاتی پیدا نکرده بود. افتخار کانون نویسندگان ایران بوده است که خواهان آزادی بیان بی حصر و استثنا بوده. و این در تاریخ ایران، بصورت یک مطالبهٔ دسته جمعی سابقه نداشته است.

کوشان: این «آری» قصه است. و جنبهٔ انتزاعی هم داشته است. و حالا آن «نه».

براهنی : کانون در مقطع تشکیل خود هم آل احمد و گرایشهای او را داشت، هم به آذین و گرایشهای او را، و هم گرایش افراد منفرد مثل ما را. آن «بی حد و استثنا» زاییدهٔ یک حس مشترک دموکراتیک بود. سلطنت آن «بی حد و استثنا» را قبول نداشت، ولی ما به کار خود ادامه دادیم. و حتی برغم اختلافات فکری اجتماعی متشکل تشکیل دادیم، شعر خوانیها، بزرگداشتهای پیشکسوتها. و بعد کانون نخستین اجتماع بسیار احترام برانگیز شاعران و نویسندگان ایران را در قبل از انقلاب برگزار کرد، و این، نحوهٔ شرکت جمعی ما در انقلاب بود. ولی آن «بی حصر و استثنا» در بعد از انقلاب، توسط عدهای از اعضای خود کانون مورد حمله قرار گرفت. کانون آن عده را از خود راند، ولی باز هم در داخل کانون کسانی بودند که گرایشهای سیاسی را بر دیگران تحمیل میکردند، و در بیرون از کانون هم کسانی بودند که میخواستند سر به تن آن آزادی بی حصر و استثنا نباشد . اشغال محل کانون توسط این عناصر، خاستگاه تاریخی آن، همیشه پیش چشم نویسندگان ایران بوده است و اگر در طول این سالها نویسندگان ایران با سانسور مخالفت کردهاند، به صورت فردی یا جمعی، کانون از طریق آنها نفس کشیده است، خواه آن نویسندگان عضو کانون بوده باشند و خواه نبوده باشند. بعلاوه مسایل دیگری هم در طول این سالهای فترت مطرح شده است. . .

کوشان: چه مسایلی ؟

براهنی : باید دید مخاطب کانون کیست ؟ ما از یک نیازانسانی حرف میزنیم. از این نظر مخاطب ما دولت نیست، گرچه ممکن است دولت هم بخشی از مخاطب ما باشد. مخاطب، ملتی که اکنون نفس میکشد هم نیست. گرچه ممکن است آن نیز بخشی از مخاطب ما را تشکیل دهد. ما ازنیاز انسانی همه اعصار صحبت میکنیم، از آن مطالبهٔ چندین هزارهای صحبت میکنیم. کانون به این مطالبه شکل داد و آن را به سوی آینده راند. مخاطب ما امروزی است که به آینده منتهی میشود. وقتی که عدهای خواستند آن حس «بی حصر و استثنا» را بازیچه قرار دهند ما با آن مخالفت کردیم. مسایلی که پیش آمد بر موضع کانون صحه گذاشت. تجربهٔ آزادسازی انسان در جهات مختلف، نشان داد که ما نباید به چیزی کمتر از اساسنامه کانون قناعت کنیم. جهان در طول سیزده یا چهارده سال گذشته دگرگون شد. در مرکز این دگرگونی سقوط شوروی قرار دارد و سقوط حکومتهای اقمار شوروی. اتحادیه های نویسندگان این کشورها از احزاب حاکم دستور میگرفتند. کانون نویسندگان ایران حاضر نبود از هیچ حزب حاکمی دستور بگیرد. به نظر من سقوط شوروی چشم آن عده از نویسندگان ایران را که میخواستند در کانون حزبی عمل کنند، باز کرد، و یا باید باز کرده باشد.

اینها دیدند که ساختارهای سیاسی و اجتماعی که دائمی می‌نمودند، سقوط کردند. ولی مطالبه آزادی بی حصر و استثنا سقوط نکرده است.

کوشان : درکشور خودمان چطور؟

براهنی : درکشور خودمان، حرارت تاریخی، حرارت اجتماعی، حرارت انقلاب، جنگ، زندان، موقعیت اقتصادی، درگیرشدن نسل جوان در مشکلات تاریخی و در مشکلات نسلهای مختلف، به او ذهنیتی وسیع داد. آدم سی ساله سال ۴۷ با آدم سی ساله سال ۶۷، فقط بیست سال زمانی فاصله ندارد. در این بیست سال به اندازهٔ هزار سال حادثه اتفاق افتاده است. به این آدم دیگر نمی‌توان گفت تو غلط می‌کنی آزادی می‌خواهی. اگر دولت، اگر یک حزب، اگر یک جمع سیاسی به این نویسنده بگویند تو هیچکاره‌ای، درواقع به این هزارهٔ بیست ساله پشت کرده‌اند. اکنون بیش از هر موقع دیگر آزادی در دستور معاصر قرار دارد. بحثهایی که دوستان راجع به کانون می‌کنند، خواه در این جا و خواه در جاهای دیگر، فضا را برای فعال کردن کانون باز می‌کند. البته در این شکی نیست که کانون را باید نویسندگان سامان بدهند نه مجلات. ولی مجلات می‌توانند مدام مسایل مربوط به کانون را به رؤیت مردم برسانند.

پرهام: مسئلهٔ اصلی این است که ما بگوییم آزادی دراین مملکت یک ضرورت اجتماعی است. این به نفع تمام مردم ایران است. دولتش باید از مردم و مردمش باید از دولت باشد.

کوشان:ارتباط کانون باکانونهای دیگرچگونه می‌تواند باشد؟ گروهها، سازمانها، حزبها می‌توانند به دنبال درخواستهایشان ،که می‌تواند همان آزادی بیان واندیشه باشد، به کانون ملحق شوند یا به عضویت کانون درآیند؟

پرهام : هرحزبی برنامه‌ای دارد و روشهایی. یعنی مسئله، مسئله قدرت است و برنامه که ایدئولوژی خاصی را می‌طلبد. انجمنهای صنفی دیگر، هیچ کدامشان شباهت خاصی با کانون نویسندگان ایران ندارند. مابه دلیل این که دراینجا شاعر و نویسنده و محقق و مترجم داریم، یعنی باخلاقیت فکری سروکار داریم، خودبه خود باآزادی تفکر و آزادی بیان روبرو هستیم و به یک معنی باعمیق ترین وجه سیاسی مسئله در جامعه روبرو می‌شویم. انجمنهای دیگر اگرچه به این مسایل توجه دارند ولی کانون بیش از همه به این مسایل می‌پردازد.

کوشان : دربحث مرتب از تجربهٔ کانون و تجربهٔ تاریخی ملت صحبت می‌شود، شمااین دگرگونی یا تحول را چگونه ارزشیابی می‌کنید؟

پرهام: باید تأکید شود که ما دیگر درواقع آدمهای چند سال پیش نیستیم. دنیا هم، دنیای چند سال پیش نیست. بشریت با مسایلی روبروست که جز از طریق مشارکت دادن مردم در سرنوشتشان اصلاً نمی‌توانند حل شوند.

کوشان : این حرکت چه سمت و سویی می‌تواند داشته باشد؟ مردم به کدام جهت سوق داده می‌شوند؟

پرهام: ما که نمی‌خواهیم بیاییم آرمان اتوپیایی دیگری درکناراتوپیای کمونیسم مطرح کنیم، ولی واقعیت این است که جهان بشریت بامسایلی روبروست که نه با زور می‌شود حلشان کرد نه با تکنیک معجزه آسا. فقط با آزادی و مشارکت مردم می‌توان به حل آنها رسید، مانند قضیه انفجار جمعیت یا قضیه حرکت و جابجایی جمعیت. خیل عظیمی از مردم به دلایل اقتصادی و اجتماعی و سیاسی به جاهای دیگر می‌روند. آیا دنیای امروز، دنیای صنعتی امروز، می‌تواند درهمهٔ مرزهای خودش ژاندارم بگذارد و مانع مهاجرت بشود ؟ مسلماً نمی‌تواند. اینها همه دلایل اقتصادی و اجتماعی خاصی دارد که همچنان باقی است. ما با همین مسئله انفجارجمعیت درکشور خودمان مواجهیم. این جمعیت به یک جایی می‌رسد که نمی‌شود برایش نان تهیه کرد. مسئله نان، شغل، مسکن، آموزش وپرورش، بهداشت و بسیاری دیگر. پس باید جمعیت کنترل شود. خود مردم باید کنترل کنند. چنانچه درفرانسه، سوئد و. . . می‌کنند. ولی چرامردم ما کنترل نمی‌کنند؟ به این دلیل که آگاهی ندارند. فرهنگش را ندارند. آگاهی و فرهنگ مردم باید بالا برود تا این معضل حل شود.



کوشان : به نظر می‌رسد یکی از نهادهایی که خیلی جدی می‌تواند درزمینهٔ بالابردن سطح فرهنگ مردم برنامه ریزی کوتاه مدت و درازمدت داشته باشد، همین کانون نویسندگان یا امثال آن است. درواقع ما دراینجا،به ضرورت دیگری می‌رسیم که حضور کانون و فعال شدنش را حیاتی تر می‌کند. یعنی مسئله آزادی اندیشه و بیان، در سطحی عمومی تر و عمقی تر مطرح می‌شود. کانونهایی مثل کانون نویسندگان می‌تواند یکی ازنیروهای اجتماعی باشد که نگذارد و اجازه ندهد آزادی نادیده گرفته شود.

پرهام : در حقیقت نمی‌شود بدون آزادی اندیشه عمل کرد. ما کانونیها باید در عمل نشان دهیم که ما همیشه مرد آزادی اندیشه‌ایم. مرد گفتگوییم و برای مذاکره و بحث کردن آماده‌ایم. از هر زاویه بخواهید به بحث نگاه کنیم. مااستقبال می‌کنیم. هیچ اما و اگری نباید در کار باشد. نه تاکتیکها، نه استراتژیها. بنابراین ما نه تنها باید دربارهٔ خصوصیات کانون حرف بزنیم، بلکه نسبت به گذشتهٔ سیاسی و فرهنگی جامعه و خیلی مسایل دیگر هم باید حرف بزنیم. باید به مردم، به مسئولان جامعه، نشان داد که جامعه بدون آزادی بیان مانند مرداب راکد است : نه تنها پیشرفتی در آن نیست بلکه بتدریج می‌گندد و می‌میرد.

محمدعلی : این تجربه وجود دارد که اینها برای برپایی کانون مطرح می‌شود. ما در مجموع می‌توانیم روی ساخت اجتماعی آنها بحث کنیم. هروقت می‌خواهیم مسئله کانون را مطرح کنیم، تابع شرایط سیاسی زمان می‌شویم. مثلاً در دورهٔ گذشته تابع شرایط زمان شدیم. یعنی همان مسئله آزادی بی حد و حصر. بنابراین به لحاظ ساخت اجتماعی خاص و کمبود فضای دمکراتیک نمی‌توانیم یک سری مسایلَ داشته باشیم.

براهنی : کسانی که آن مسئله «بدون حصر و استثنا» را نوشتند، چند بار مشکل پیدا کردند. این دوگانگی در اساسنامه کانون هست، و در منشوری که بعداً توسط گروه پنج نفره هم نوشته شد وجود دارد. کانون در اساسنامه اولش از روح قانون اساسی پیش از سقوط شاه، حتی از متمم قانون اساسی، موادی را ذکر می‌کند در جهت تحکیم مبانی خود. این آن دوگانگی اولیه است. در مرحله دوم، به صورتی تکیه بر آرمانهای انقلاب می‌کند و در منشور پنج نفره به موادی از قانون اساسی کنونی که در جهت تحکیم مبانی کانون باشد، اشاره شده است. یعنی ایرادی که به دومی وارد است و یا می‌تواند وارد باشد، بر اولی هم وارد است. پس از یک سو آن «بدون حصر و استثنا» وجود دارد و از طرف دیگر مشروط شدن به شرایط زمان. می‌توان خلاصه کرد و راه حل داد. در منشور انجمن قلم جهانی، اشاره‌ای به حکومتها و دولتها نیست. به نظر من بهتر است کلاً از خیر این قبیل اشارت بگذریم و در همه حال کانون را مکلف به دفاع از آزادی بیان بدون حصر و استثنا، و در همه شرایط بدانیم

کوشان: ولی این شرایط چطور می‌شود ؟ فاصله بین انتزاع و عینیت را چگونه پر کنیم.

براهنی : با عمل. یعنی وقتی کـــــــــه کتاب توقیف یا سانسور یا مثله می‌شود، به این کار اعتراض کنیم. اگر نویسنده‌ای به دلیل کار نوشتن و چاپ کتاب، بدون دلیل موجه از کار برکنار شد و یا زندانی شد، به این کار اعتراض کنیم. وقتی که کاغذ را وسیلهٔ سانسور کردند، وقتی که قیمت کاغذ را به صورت نجومی بالا بردند، وقتی که به کتابی یا مجله‌ای کاغذ دادند و به کتابی یا مجله‌ای ندادند، اعتراض کنیم. وقتی که امر نشر را به داشتن مجوز نشر منوط کردند، اعتراض کنیم. طبیعی است که اعتراض فردی بی فایده است. اعتراض به سانسور از هر نوع باید جنبهٔ جمعی و اجتماعی داشته باشد. بین ایدآل آزادی و عینیت

شرایط، راه حرکت به سوی آن ایدآل را انتخاب کنیم.

مختاری: دولت می‌پرسد که شمابرای کانون منشوری، چیزی دارید یا نه ؟

کوشان : می‌خواهید همان منشورسابق را ارائه بدهید؟ برچه مبنایی ؟

پرهام : طبق بند ۲۸ اساسنامه کانون، کانون وجود دارد و ماده ای ازاساسنامه به هیئت دبیران با تعیین کردن اعضا، اجازه می‌دهد فعالیتش را ادامه دهد.

براهنی : آیا این کانون با این اساسنامه و مرامنامه، ادامه فعالیتش ضرورت دارد یا خیر؟ اگر وجود دارد، به چه شکلی است ؟ این بحث باعث می‌شود که تمام اعضا کانون نویسندگان ایران، چه آنها که بودند و جدا شدند و عضو کانون نیستند و چه آن عده ازروشنفکران که آن موقع هم نیامدند و حالا هم نیامده‌اند. اقلاً نمایندگان این سه گروه با همین صراحتی که من نظر خودم رامی‌گویم با دوستان نظرشان را در میان بگذارند و با نظر دیگران برخورد کنند. این برخوردها منتشر شود تا ما بتوانیم به این نتیجه برسیم که مجموعهٔ جامعه روشنفکری نسبت به این مسئله معین چه نظر معین و مشخصی دارد؟ آیا می‌شود به یک نشست همگانی رسید و فعالیت راشروع کرد یا نه ؟

کوشان : باید دید همه کسانی که بحث کانون را مطرح می‌کنند یاحول آن نظر می‌دهند و معتقد به تشکیل یا فعالیت مجدد آن هستند، نظرشان ادامهٔ فعالیت همین کانون باهمان منشور و اساسنامه است یاکانونی خارج ازاین حوزه یا با اصلاحاتی ؟

براهنی : من نظرم این است که همین کانون باشد. ولی بحث را هم ضروری می‌دانم.

محمدعلی : من با توجه به جمیع جهات، از طریق «فراخوان» خواستم هریک از اهالی قلم اظهار نظر کنند. آن قدر که موضوع هم برای خودشان جا بیفتد و هم برای مردم و دیگران.

مختاری : من فکر می‌کنم یک بحث مقدماتی پیش ازاین مسئله لازم است. ضمن این که معتقدم دربارهٔ مسئله کانون، یعنی همان چیزی که وجود دارد باید بحث کرد و باید مشخصات آن رابه افکارعمومی شناساند. چرا که افکار عمومی در کل جامعهٔ روشنفکری و نویسندگان، از کسانی تشکیل می‌شود که سابقه این قضیه را به خوبی نمی‌شناسند. ما یک وقت مواضع کانون رابیان می‌کنیم، یک وقت هم علت این گونه موضع گیری را توضیح می‌دهیم. مواضع کانون درمنشور کانون بیان شده، اما شاید بعضیها علت این گونه موضع گیری راندانند. در منشور آمده‌است :دفاع ازآزادی اندیشه و بیان و مخالفت با سانسور.

کوشان : چه چیز خاصی جز بیان همین کلیت دراین اصل نهفته است ؟

مختاری :این که در کانون نویسندگان «فرد» داریم، «گروه» نداریم. عملکردهای گذشته که براساس گروه گرایی هم بوده است . به دلیل بی توجهی به همین خاصیت کانون بوده است.

کوشان : چرا جز «فرد» درکانون نمی‌تواند وجود داشته باشد ؟ البته علت را می‌دانم. می‌خواهم همه چیز شکافته شود و خوانندگان با تمام جنبه ها و با جواب سؤالهای احتمالی هم روبرو شوند. بنابراین باز می‌پرسم :چرا کارکرد کانون فقط با حضور «فرد» سازگار است ؟

مختاری : برای این که نویسنده اثرش را به صورت انفرادی تولید می‌کند. در تولید اثر نیست که به همبستگی دیگران یا تشکل نویسندگان نیازمند است.

کوشان : در زمینه مشارکت، بحث، نظر و رسیدن به شناختی همه گیرتر چطور؟



مختاری : البته در تولید اثر به آموزش و پیش شرطهای نوشتن و انتقاد و مشاورت دیگران نیازمند است. اما اینها ضرورت اقدام جمعی را توجیه نمی‌کند، در این زمینه ها هرکس بنا به سلیقه و استعداد و تجانسهایش با دیگران عمل می‌کند. اما یک جاهست که دیگر نمی‌توان مسایل و مشکلات خود راحل کرد. این هنگامی است که مشکلات اجتماعی و سیاسی وغیره بر نوشتن مااثر می‌گذارد و امکان تولید آزادانه را از ما سلب می‌کند. یاامکان برقراری رابطه آزادانه میان نوشته و خواننده راازبین می‌برد یا که محدود می‌کند. دراین حالت است که نویسنده به یاری و همبستگی دیگر اهل قلم نیازمند است تا مشکلات را با هم از سر راه بردارند. تا اثر « فرد» آزادانه تولید شود و آزادانه به دست خواننده برسد.

کوشان : بنابراین محمل همبستگی نویسندگان باهم، بابه طورکلی آفرینشگران باهم، به هنگام «ارائه» اثرپدید می‌آید. درواقع نویسنده یا هنرمند بالقوه، کسی که نیازمند تولید و ارائه آن به بازار عمومی نیست، نیازمند این همبستگی هم نیست. باید شاعر، نویسنده، منتقد و به طورکلی آفرینشگر بالفعل بود. این رابه این دلیل می‌گویم که کم نیستند کسانی که دراین جا، روزی، روزگاری، آفرینشگر بوده‌اند. اما امروزنیستند. بحتمل نیازی هم به بیان آن احساس نمی‌کنند. منظور آفرینشگر فعال است.

مختاری : دراین مرحله است که برای حفظ «فردیت» اندیشه و بیان نویسنده، یعنی برای صیانت از عقیدهٔ خاص و اندیشهٔ خاص هر «فرد» نویسندگان به هم می‌پیوندند و همین امر را اصل مشترک خود می‌کنند. تعهد می‌کنند که ازآزادی بیان و اندیشه برای هرفرد دفاع کنند و با هر چه مانع این آزادی می‌شود مخالفت کنند. این تنها تعهدی است که نویسندگان در قبال هم دارند.

کوشان : درواقع اینجا نقطه تمایزفرد با گروه در کانون آشکار می‌شود.

مختاری : هرگروهی جای دیگری و بر سر چیز دیگری چه سیاسی، چه عقیدتی، چه سلیقه‌ای وغیره به هم پیوسته‌اند. قبلاً بر سر چیز دیگری، اصل دیگری و هدف دیگری تعهد جمعی کرده‌اند. پذیرفته‌اند که قبلاً اندیشه یا گرایش معینی داشته باشند. سیاست معینی رادنبال کنند. حتی نوع بیان ویژه‌ای را تبلیغ و ترویج کنند.

کوشان : چنانکه در گذشته چنین شد. گروهی با تعهد و هدف مشخصی می‌خواستند کانون رادرجهت اهداف خاص خودشان و گروهشان بکشند، بنابراین تجربهٔ گذشته، این رهنمود رابه ما داده‌است. اگرچه من یقین دارم همه آنها به صورت تک تک درخواست عضویت کردند و پذیرفته شدند. با این آگاهی چه می‌شود کرد؟ این که شما می‌دانید فلان گروه به دنبال هدف خاصش، درخواست عضویت می‌کند و بر مبنای شرایط لازم که داراست، پذیرفته می‌شود.

مختاری : بله، اگر گروهی با تعبیر معینی ازاندیشه یابیان، درکانون گرد آیند، خود به خود با تعهداتشان برجمع تأثیر می‌گذارند و آن را به سوی اهداف خود می‌کشانند. در نتیجه نقض غرض می‌شود. یعنی بین دو تعهد تعارض پیدا می‌شود. چنانکه در گذشته می‌شد و هر گروه درپی کسب هژمونی خود به اصطلاح آن ایام، برمی‌آمد. چون آزادی بیان واندیشه را به گونهٔ خودش تعبیرمی‌کرد. حضور و حق و حرمت و شأن و رای و نظرفرد و آزادی او تحت الشعاع حضور یک گروه یا یک نظر یا یک گرایش قرار می‌گرفت.

براهنی : تصور من از نویسنده این است که او با حقیقت سروکار دارد. این حقیقت مربوط به هستی او به عنوان نویسنده است. نویسنده کسی است که طالب حقیقت است. درست‌است که در پاره‌ای موارد سروکار این طالب حقیقت با تاریخ و اجتماع می‌افتد و درست است که او گاهی به رابطه بین دولت و ملت می‌پردازد، ولی او به دنبال آن مطالبهٔ حقیقت در حال فراروی از عصر خود به سوی اعصار دیگر است، چراکه گرچه او در یک زمان محدود به دنبال حقیقت می‌رود. ولی حقیقتی که او می‌طلبد، فقط مربوط به آن عصر خاص نیست، مربوط به اعصار دیگر هم هست، وگرنه ما حافظ و مولوی را امروز نمی‌خوانیم.

اگر همهٔ نویسنده ها با این حقیقت مربوط به هستی خود سروکار داشته باشند، خود به خود دنبال آن آزادی بی حصر و استثنا می‌روند. از یک طرف نویسنده تبدیل می‌شود به فرد خلاقی که باید به هستی خود معنی بدهد و از طرف دیگر باید آزادانه آن را در اختیار دیگران بگذارد. ضرورت آزادی برای نویسنده از این حقیقت حاصل می‌شود. زمانی بود که هدایت بوف کور را در نسخه های محدود پلی کپی کرد تا دیگران بخوانند. یعنی می‌خواست حقیقت هستی نویسندگی اش را به اعصار آینده برساند. ما را دعوت به خواندن اثر خود می‌کرد. از سوی دیگر، در حدود ده سال پس از تاریخ پلی کپی بوف کور، هدایت به هستی خود خاتمه داد. ماندن اثر مهمتر از ماندن خود آدم است . این هستی نویسنده است. ولی هدایت در عصر خود گرفتار شرایط هم بود. پلی کپی بود نه چاپ، و پلی کپی در هند صورت می‌گرفت نه در ایران. حالا هم بوف کور را سانسور کرده‌اند. یعنی گویا شرایط اجازه نمی‌دهد، چیزی که قریب شصت سال پیش نوشته شده، امروز دست نخورده به دست مردم برسد. چرا؟ یا باید اعتراض کنیم که بوف کور را به همان صورت که نوشته شده در اختیار مردم بگذارند و یا بدانیم که مجبور خواهیم شد آثارمان را پلی کپی یا فتوکپی کنیم و یا در جای دیگری چاپ کنیم. نویسنده نمی‌تواند خود را مشروط به شرایط این چنینی بکند. این اعتراض، اعتراض سیاسی است ؟ این اعتراض بمراتب بالاتر از اعتراض سیاسی است. این اعتراض به حذف فرهنگ یک کشور است. می‌بینید که ایدآل حقیقت در برخورد با شرایط دچار اشکال می‌شود. اشاره به قانون اساسی دوران‌مشروطیت و میثاق بین المللی و اعلامیهٔ حقوق بشر دراساسنامهٔ کانون برای حفظ حرمت فرهنگ بود نه برای امتیاز دادن به سلطنت. در منشور پنج نفره هم همین طور.

کوشان : در دورهٔ دوم چی ؟ مقطع انقلاب ؟

براهنی : مشکل این دوره این بود که در شرایط انقلاب، ما آمدیم یکدفعه کانون را و خودمان را وارد سیاست کردیم. حتی کسانی که معتقد بودند کانون ارگانی است که حقیقت را به عنوان پدیده‌ای فراتراز این جریان دنبال می‌کند، در عمل کانون را به سوی جهت گیریهای خاصی بردند که ما فقط توانستیم با بخشی از حقیقت رابطه برقرارکنیم. مثلاً یک گروه خاص سیاسی دریک جایی با مشکل برخورد کرد، ما فوراً اعلامیه دادیم. ما اعلامیه هایی داده‌ایم که درخور چارچوب کانون نبود و یا اعلامیه هایی آوردند و درکانون به امضاء رساندند که بخشی از گرفتاریهای کانون و افراد ازآنها ناشی می‌شود. کانون موضع سیاسی می‌گرفت نه موضع صنفی. باید روشن شود که نویسنده و صنف نویسنده مانند بقیه صنفها نیست. الان من به عنوان نویسنده، جزء هیچ صنفی به حساب نمی‌آیم. دانشگاهی بودم، حالا نیستم. بیمه داشتم، حالا ندارم و این قبیل چیزها. این بخش از فعالیت کانون را هرگز به حساب نیاورده‌ایم وگاهی هم خجالت کشیده‌ایم به حساب بیاوریم.

کوشان : این ازبخشهای مهمی است که به همان دلایلی که شما گفتید و دیگر دوستان، مورد بی مهری قرار گرفته و در زیر مواضع تلقین شده به کانون نویسندگان ایران، که بیش از همه می‌توانست و می‌باید یک کانون صنفی باشد، نادیده گرفته شده است. اگرچه دیدن یا ندیدن این بخش، نه ازارزش و کیفیت و اعتبار موضع سیاسی کانون، به عنوان نهادی که اعضای آن متفکران و تئوریسینهای جامعه‌اند و نه از ایدئولوگهای فلان حزب و سازمان و گروه، نه می‌کاهد و نه می‌افزاید. واقعاً چرا نادیده گرفته شده است؟

براهنی : به این دلیل که یک بخشی ازآن مربوط می‌شد به ارتباط با ناشران و این قبیل کارها. با وجود این به نظر من این بخش از کانون نیست که مهم است. آن بخشی مهم است که ما در آن مثل صنفهای دیگر عمل نمی‌کنیم.



محمدعلی :

براهنی : صنفهای دیگر جز تصویری ازخود، تصویر دیگری ندارند و به دنبال منافع صنفی خود هستند. ما درمسئله آزادی بیان، آزادی بیان همه را در نظر داریم. به دلیل این که دنبال مبارزه برای بیان حقیقت هستیم و در فرهنگ خودمان، خود را وارث کسانی می‌دانیم که ازهمان دو سه هزارسال پیش تا عصر ما، خود راسرسپرده حقیقتی بالاتر از منافع ساده صنف و حرفه خود می‌دانستند . وظیفه ما کشف حقیقت درهمه حوزه‌های هستی آدمی است و بیان آن، ازنظر تاریخی برعهده ماست. کسی نمی‌تواند به ما بگوید که کشف حقیقت را به دلیل اقتضاهای امروز، به فردا موکول کن. تعهد ما در برابر حقیقت، هم در برابر دیروز آن است، هم در برابرامروز آن و هم در برابر آیندهٔ آن. اگر ما خودمان را مشروط به شرایط امروزکنیم، آدم فردانیستیم و کانون فردا را نداریم.

کوشان : چگونه می‌توانیم خودمان را مشروط به شرایط امروز نکنیم و در عین حال شرایط آینده را هم فراهم آوریم ؟

براهنی : مشروط نبودن به شرایط یک اصل است و در عین حال مشروط به شرایط بودن هم یک واقعیت است. در مقابل این دوگونه کار، ما باید یک برخورد سالمی داشته باشیم و ازاین نظر باید ازهمهٔ نویسنده‌ها بخواهیم که شرکت کنند.راجع به نزدیک کردن جهان بینی، حقیقت به عینیت، شیوه‌ای را که باید در پیش بگیریم، قبلاً گفتم.

کوشان : به ناچار بازمی‌گردم به یکی از بحثهای قبل. به چیزی که آقای مختاری هم اشاره کرد. مثلاً انجمن نخبگان داستان، البته به زعم خودشان. این شرایط راچگونه ارزیابی می‌کنید؟ شرایطی کاملاً خاص که ممکن است فردا دست کم در الویت نباشد. مثلاً یک داستان مدرن، امروز مدرن است، ممکن است فردا کلاسیک یا کهنه شده باشد. نمی‌شود که داستان مدرن سال ۵۶ مثلاً امروز هم مدرن باشد. پس داستان نویس نخبهٔ پیش از انقلاب، نسبت به نویسندگان امروز، عقب افتاده است. فکرش و تکنیکش به اصطلاح دِمُده شده و باید خودش را اصلاح کند، این تغییر و تحول که سخت هم هست، نشان می‌دهد نمی‌شود انجمن نخبگان همیشگی داشت. اینها فکرهای محفلی است و چند صباحی باید به آن دلخوش بود.

براهنی : بنظر من این قضیه مهم نیست و اگرهم مهم باشد قابل بحث در شرایط امروز نیست که یک نفر می‌خواهد باآن کانون نویسندگان باچند نویسنده تشکیل بدهد و آن رامطرح کند.کانون نویسندگانی می‌توانیم تشکیل بدهیم که سابقه دارد. سابقهٔ ضمنی سه هزارساله دارد و سابقهٔ آزادی خواهی در دنیا را هم دارد.

کوشان : درواقع این مجموعه می‌تواند کانون نویسندگان رابه وجود بیاورد یافعال کند.

پرهام : اصولاً انقلابی گری و حرفهای تند زدن و یک نوع ایدئولوژی خاصی را حقیقت تصور کردن، در جو انقلاب، مدتی، مد روز شد. جوهر اندیشه‌ای که ما درکانون نویسندگان مطرح کردیم اجازه می‌دهد که هرآدمی با هرعقیده‌ای که باسانسور همکاری نکرده است عضو کانون شود. البته این مطلب به حد کافی در موضع کانون و در مرامنامه کانون آمده ولی چون سابقه هایی را داشته‌ایم و چون ابهام دراین مسئله بوده و هست بهتراست ماهرچه بیشتر راجع به آن بحث کنیم تاتلقی مردم نسبت به آن روشن شود.

کوشان : بنابراین لزوم طرح فعال شدن یا تشکیل کانون بر دیگر ضرورتهاارجحیت می‌یابد.

پرهام : بله، مطرح می‌کنیم تا ببینیم مردم چه جور کانونی را می‌بینند. مثلاً کانون رادیکال است ویا یک تکه معین ازجامعه است یا یک آوانگارد انقلابی است و یک گروه روشنفکری رامی‌خواهد زیر چتر خودش جمع کند یا نه، یک اصل مشترک بین همهٔ اهل قلم است که در راه دفاع ازآزادی اندیشه و بیان و مبارزه با سانسور فعالیت دارد.

کوشان : من فکر می‌کنم یکی ازسؤالهای اساسی این است که کانون بااساسنامه‌ای که دارد تداوم پیدامی‌کند یا نه؟ بررسی کارنامهٔ کانون و اساسنامه را می‌شود درمرحله بعد مطرح کرد. ما باید روی اهداف بنیادی و اساسی کانون صحبت کنیم. آیا قبول داریم آن چیزی را که منشور می‌گوید یانه؟ اینجا دو حالت پیش می‌آید. ممکن

است منشور راقبول داشته باشیم اما شرایط به گونه‌ای باشد که اجازهٔ تشکیل یافعالیت مجدد کانون را ندهد، خوب، بحث می‌کنیم که چگونه می‌توانیم همین هدف را به گونه‌ای دیگر مطرح کنیم. امایک وقت هم هست که بخشی یا بخشهایی از منشور را قبول نداریم و همگی متفقیم که آن زمان به ضرورت شرایط فلان ماده تغییر کرده و یااین طور شده که هست و موافقیم که این شرایط امروز و آینده لزومی ندارد، باید روی مسئله بحث کنیم و آن رااصلاح کنیم. فکر می‌کنم اگراساسنامه را ماده به ماده بررسی کنیم و ببینیم که تفسیر ما از این ماده یا آن ماده چیست و یا منظور همان ماده چیست، بخشی ازمشکلات و تفاوت سلیقه‌ها و اختلافها حل شود. هنوز به درستی معلوم نیست آزادی بیان و اندیشه بی حصر و استثنا یعنی چه ؟ هنوز معلوم نیست گروههای سیاسی هم می‌توانند شرکت کنند یا نه؟ یک سری اتفاقات در گذشته افتاده که چهرهٔ دیگری از کانون ارائه می‌دهد. درست است که آن ضرورتها و آن شرایط خاص زمانی، آن اتفاقات را ایجاد کرده است و ربطی هم به روح کانون یا کانونیان ندارد،اما نمی‌توان به سادگی از آن گذشت. یک سری هدف بوده که فکر می‌کنم این هدفها همچنان برقراراست. به دلیل این که کانون هویت تاریخی دارد و این هویتی است مورد قبول، طبیعی است که بپذیریم که فعال شود و تاریخش تداوم پیدا کند، اما این به این معنا نیست که از تجربهٔ سالهای پیش استفاده نکنیم و باز کار بدانجا بکشد که گروهی از کانون اخراج شوند. همان طور که تمام دوستان هم اشاره کردند باید روی تمام ابهامها و تعبیرها و سوء تعبیرها بحث شود و همه نقطه نظرهایشان، اعتقاداتشان، انتقادهایشان، رهنمودهایشان را بدهند و ماچاپ کنیم تاهمه از هم و ازهدفی که درپیش دارند وکانونی که می‌خواهند تشکیل شود یافعال شود، شناخت به دست بیاورند تا از همان اول هیئت دبیرانی انتخاب شود که بتواند واقعاً یک کانون صنفی را اداره کند. هیئت دبیرانی تشکیل شود که از ذهنیتهای متفاوتی برخوردار باشند. تمام این موارد را باید مورد بحث قرار داد تا بشود موضوع تریبون آینده. تا من که دارم وارد کانون می‌شوم و می‌خواهم عضو بشوم بدانم چه کار می‌کنم، چه می‌خواهم و چه کسی را باید انتخاب کنم. آیا کسی را باید انتخاب کنم که اهداف سیاسی مرا دنبال می‌کند یا فلان گروه خاص را یا اهداف عموم را. آنچه را که به صلاح کل جامعه است. گمان می‌کنم یکی ازبرنامه های آینده باید این باشد که منشور و اساسنامه را چاپ کنیم و در حاشیه‌اش توضیح و تفسیرها را. باید عملکرد کانون را به گونه‌ای پیش ببریم که اگر دوستی خواست فعالیتی سیاسی در راستای اهداف فلان ایدئولوژی یا گروه داشته باشد، جدا از کانون انجام بدهد. درواقع به همان «فردیتی» که آقای مختاری اشاره کرد، بدون توجه به عقیده و هدف خاص فردی یا گروهی اهمیت بدهیم و اجازه ندهیم فلان گروه اعضای کانون رازیر نفوذ خود بگیرد یافلان نویسنده سمپاشی کند یا فلان انجمن حتی اگر ادبی یا هنری باشد.

محمدعلی : من می‌خواهم به سه مورد اشاره کنم. درواقع جزییات را مطرح کنم. یعنی مسایلی که اکنون پیش آمده است جزء به جز بشکافم. ما به دنبال علل شکست کانون در دورهٔ دوم نیستیم. به هرحال کانون در مردادماه ۱۳۶۰ ازفعالیت علنی بازماند. علتهایش را هم دوستان گفتند. کانون به زعم من درآن شرایط، مطلقاً گناهکار نیست. یعنی همه حرکتهایی که کرد واعلامیه هایی که داد ناشی ازجریاناتی بود که درجامعه اتفاق افتاد. غیرازآن هم راه دیگری نداشت. بهترین هیئت دبیران و بهترین همکاریها را اعضا با هیئت دبیران در طول ۴ سال فعالیت کامل کانون داشته‌اند. من به زعم خود کار کوچکی را به عهده داشتم و شاهد بودم که هیچکس کوتاهی و قصور و غرض و مرضی نداشت. حتا آن دوستانی که ازکانون بیرون رفتند به دلیل پراکندگی که درجامعه بود، گروهگرایی که بود، بیرون رفتند.کسان دیگری هم بودند که بشدت محافظه‌کار بودند و می‌ترسیدند در تنگ و نام و مخاطرات کانون شرکت کنند. حالا هم چنین است. بخش اعظمی ازنویسندگان تنها درشرایط صلح و آرامش می‌توانند عضو کانون بشوند. پس بحث را براین محور بیاوریم که آیا می‌توانیم آن جمع از نویسندگان را به عضویت در کانون جذب کنیم یا نه ؟ و درعین حال منشور و اساسنامه کانون را هم حفظ کنیم.



کوشان : برگردیم سر جزییاتی که مطرح کردید. آن سه مورد که اشاره شد.

محمدعلی : بنظرم هرکس راجع به این سه محور صحبت کند، به سایر مسایل اشاره کرده‌است. اول برخورد کانون است با دولت . دوم برخورد کانون است با صنفی بودن. سوم برخورد کانون است با عضوگیری و اعضاء جدید. محوراول رابه این دلیل مطرح کردم که می‌بینم دربرخی ازکشورهای اروپایی و آسیایی کانونهای فراگیر نویسندگان دولتی وجود دارد. صرفاً دولتی. مثل افغانستان، اروپای شرقی، روسیه و... در صورتی که این شکل برای ما متصورنیست. می‌ماند دو سر طیف. یعنی یک سر دولتی و یک سر دیگر استقلال کامل. آیا ما بااستقلال کامل و بدون هیچگونه برخورد با دولت می‌توانیم یک جمع ۳۰۰ یا ۴۰۰ نفری راپیش ببریم ؟ آیا شکل دوم را به نوعی تجربه نکردیم ؟ محور دوم را به این دلیل مطرح می‌کنم که می‌بینم بعد از فراخوان، گروه زیادی هستند که فقط در صورت صنفی بودن می‌توانند عضو کانون باشند. نمی‌گویم اینان درد آزادی بیان و اندیشه ندارند. شاعر و نویسنده‌اند یا پژوهشگرصرف که دوست ندارند حرفی بزنند که به کسی بر بخورد. مثلاً فلان استاد دانشگاه که ادیب است و پژوهشگر، دوست ندارد موقعیت شغلی‌اش به هم بخورد. چه، می‌دانند صنف ما صنف لاستیک فروش نیست و مردم هم این را پذیرفته‌اند. برای همین وقتی لاستیک نیست می‌گویند اقتصاد خراب است اما وقتی کاغذ نیست می‌گویند نخواسته‌اند باشد.

محور سوم، مسئله عضوگیری است که دو سر فصل دارد. حذف سانسورچی ها و شکل پذیرش اعضا. اینها چیزهایی نیست که بشود درمجمع عمومی مطرح کنیم. الان باید راجع به آن صحبت کرد و به رای عمومی گذاشت. باید تعریفی از سانسورچی بدهیم. آیا سانسورچی کسی که درفلان اداره‌کار می‌کند یاکسی است که کنار دست فلان ناشراست و کتاب حذف می‌کند. یا سانسورچی کسی است که درسرویس فلان مجله است و شعر دیگران را حذف می‌کند؟ این هیچ تعریفی ندارد. من اگر فردا بگویم سردبیر یا دبیر هیئت تحریریه فلان مجله سانسورچی بوده، شما نمی‌پرسید چرا؟ آیا این می‌تواند عضو کانون بشود؟ باید تعریف سانسور و سانسورچی را مشخص کرد.

همچنین باید ملاک و معیاری فراترازشناخته شده بودن یک نویسنده برای اعضای هیئت دبیران یا کمیسیون عضوگیری وجود داشته باشد تا بتوان با توجه به ساختار معنی نشر، قضاوت درستی داشت.

پرهام: وقتی که دریکی ازمواد اساسنامه و موضع کانون می‌آید که کانون نویسندگان نسبت به دولت و احزاب و گروهها مستقل است، معنی آن این نیست که ما اعضای کانون نویسندگان ایران در خلاء عمل می‌کنیم: دولتی وجود ندارد، قانونی وجود ندارد، پلیسی وجود ندارد. منظور این است که اینها هستند و می‌شود گفت بطور شدیدی هم هستند. بنابراین من باید درجامعه‌ای که پلیس دارد، قانون دارد و دستگاه سانسور، عمل کنم و از آزادی دفاع کنم. یعنی ابتدا باید دولت این اصل را بپذیرد که مرا به رسمیت بشناسد و اجازه فعالیت بدهدً تا بعد برسیم به چگونگی دعوا. یعنی من به‌صورت یک نویسنده که متعهد به حقیقت است یا یک محققی که متعهد به حقیقت است با دولت برخورد کنم. یعنی درخط آزادی اندیشه و سانسور با آن برخورد کنم نه به عنوان آدمی که مدعی قدرت

است، می‌گوید تو بیا پایین من می‌خواهم جای تو بنشینم. وقتی می‌گوییم کانون از دولت مستقل است، معنی آن این نیست که من برنامه‌ای دارم. من فقط می‌گویم اجازه بدهید من حرفم را بزنم و انتظار نداشته باشید که دراین امر سرسپرده شما باشم. من به عنوان نویسنده یا محقق نسبت به هر حزب خاص مستقل هستم. برای همین به کسی که فعالیت سیاسی و برنامه سیاسی دارد، می‌گویم جای تو در کانون نیست، من کاری به کار تو ندارم. من جایی با دولت ارتباط پیدا می‌کنم که می‌خواهد فکر مرا سانسور کند. اجازه ندهد کتاب من چاپ شود، اینجا من درگیر می‌شوم. تازه در اینجا هم معتقدم که قدرت من محدود است. من قدرت مطلقی ندارم که هرچه دلم می‌خواهد انجام بدهم. در عمل باید آگاهانه و در حد امکانات خودمان عمل کنیم. اما یک شرط دارد. دولت اگر می‌خواهد رابطهٔ سالمی با جامعهٔ روشنفکری خودش داشته باشد،این چیزی را که به عنوان اصل مطرح می‌کنیم،یعنی اصل آزادی بیان و اندیشه بدون هیچ حصر و استثناء را، باید به صورت « پرنسیپ » بپذیرد. در جامعه نویسنده، محقق، مترجم، هر کس که در قلمرو فرهنگ کار می‌کند، باید آزادی اندیشه داشته باشد. اما در عمل باید کانون نویسندگان ایران بداند که در کجا دارد کار می‌کند و تا چه حد می‌تواند این راپیاده کند. ما در گذشته دچار یک سری تندرویهایی می‌شدیم که اولاً معنای آزادی اندیشه و بیان بدون هیچ حصر و استثنا را در حد آوانگاردترین و پیشرفته ترین گروه جامعه در نظر گرفتیم و خیال کردیم آنچه درفکر و ذهن پیشرفته ترین گروه جامعه می‌گذرد، همان هم باید در جامعه عملی شود، درحالی که این اشتباه بود. درجامعهٔ ما پنجاه میلیون آدم هست، یک اکثریتی دارد، یک موجودیت تاریخی دارد، یک واقعیت تاریخی دارد و یک واقعیت امروزی. بنابراین اگرکانون بیاید اعمال آزادی اندیشه و بیان رادرعمل، مطابق سلیقه پیشرفته ترین آدمهای جامعه‌اش بگیرد، خوب درعمل شکست می‌خورد و به هیچ جایی نمی‌رسد.

کوشان: این برمی‌گردد به انتخاب هیئت دبیران. مسئله‌ای که اشاره کردم.

پرهام: رهبری کانون در اینجا معنی پیدا می‌کند، که گاه در گذشته دچاراشتباه شده‌ایم، وظیفه سیاسی خودمان را با تعهد نسبت به حقیقت و تعهد نسبت به نسلهای آینده اشتباه گرفته‌ایم. وقتی می‌گوییم کانون نباید سیاسی باشد، سیاست به معنای خاص کلمه می‌گوییم. یعنی هدفش کسب قدرت سیاسی جامعه نیست.

مختاری: من هم ترجیح می‌دهم که فعلاً بحث اساسنامه‌ای جدا شود و نظرها راجع به منشورکانون و مواضع آن روشن شود. تا اینجا روشن شده‌است که ما که هستیم و چه می‌خواهیم. اما من تعبیر خود را از این موضع گیری و مشخصاتی که اعلام شده بیان می‌کنم. اولین نکته این است که ما ابتلای قدرت نداریم. ابتلای ما ابتلای نوشتن است. به این اعتبار کارمان به سیاست و برنامه و تحلیل مشترک سیاسی و غیره ربطی ندارد. گروه نویسندگان آدمهایی هستند که اهل نوشتن اند. به صرف این که نوشتن در موردشان صدق کند، نویسنده تلقی می‌شوند. می‌توانند در یک تشکلی یا در یک نهادی به نام



کانون نویسندگان عضو شوند، اما کیفیت اندیشه و نوع اندیشه، گرایش سیاسی و ادبیاتی و حتی کیفیت بیانی اینها را به هم پیوند نداده است. پس اگر من نوع کیفیت بیانم با شما فرق می‌کند، عقایدم با شما فرق می‌کند، نظرم راجع به مسایل سیاسی باشما متفاوت است، پس در چه چیز با هم مشترکیم. این اصل مشترک، درابتلای خلاقیت است . ابتلای نوشتن است. اصل مشترک را در همین درد مشترک جستجو می‌کنیم، یعنی که من باید بنویسیم و نوشته‌ام آزادانه منتشر شود. این که من چه می‌نویسم یا چگونه می‌نویسم، مسئلهٔ دیگری است و ربطی به اصل مشترک ما ندارد. پس نمی‌تواند برنامهٔ مشترکی بر سر آنچه می‌نویسیم وجود داشته باشد. به این اعتبار است که ما آمده‌ایم در منشور کانون گفته‌ایم که آزادی بیان و اندیشه. آزادی اندیشه یعنی هر طورکه می‌توانم بیندیشم، بیندیشم. آزادی بیان یعنی هر طور که می‌توانم بنویسم، بنویسم. بعدازاینهاست که مسئله تکثیر اثر و نشراندیشه و حق و حقوق مؤلف مطرح می‌شود و رابطه‌هایی که میان مؤلف و ناشر وجود دارد. پس بنا براصل اول منشور کانون هر نوع گره زدن این آزادی اندیشه و بیان به تعبیر ویژه‌ای از آزادی اندیشه و بیان غلط است. یعنی ربطی به نهاد نویسندگان ندارد. هر حزبی یک تعبیر ویژه از آزادی اندیشه وبیان است، هر دولتی یک تعبیر ویژه از اندیشه و بیان است، به همین دلیل هم هردوشان همیشه برای آزادی اگر و اما و مگر و. . . دارند. باید دل داد به فلسفه وجودی خود کانون.

متأسفانه این مسأله‌ای است که دولتها و دستگاههای اداری و نهادهایی سیاسی بدان توجهی ندارند یا نمی‌خواهند داشته باشند. به همین سبب هم مسئله را به سیاست درمعنای خاص و تعبیرخاص خودشان می‌کشانند و با آن برخورد می‌کنند و درصدد برمی‌آیند که یک نهاد دموکراتیک نویسندگان را هم تابع تعبیرها و حدود و ثغور مورد قبول خودشان کنند و آن را با نفی و اثبات خودشان گره بزنند.

کوشان: درحالی که مسئلهٔ مشترک نویسندگان اصلاً ربطی به اثبات ونفی دولتها ندارد.

مختاری: این مسئله‌ای است که متأسفانه در امر حقوق بشرهم درایران هنوزمخدوش است.وهنوز ناروشن مانده است.

کوشان: کانون نویسندگان به مسایلی می‌تواند بپردازد که جمع به آن مبتلاست.

مختاری: جمع با همهٔ اختلافهایش. جمعی که دارای عقاید و گرایشهای سیاسی - اجتماعی گوناگون است، جمعی که اصلاً نمی‌تواند برنامه ریزی سیاسی معینی داشته باشد. کجای دنیا صد تا دویست تا آدم با رای و نظر مختلف می‌توانند یک برنامه سیاسی واحد مثلاً برای جای گزینی قدرت تهیه کنند؟ برنامه و تحلیل ویژه مال یک گروه هم عقیده و هم مسلک و هم ذهن و همزبان است.

کوشان: همین اختلاف رایها و اختلاف اندیشه بهترین ضامن دمکراتیک بودن کانون و به قدرت نرسیدن آن می‌تواند باشد.

مختاری: روی همین اصل هم نباید بی خود خلط مبحث کرد. نباید باتکرار بجا ونابجای بعضی حرفها، با رنگ و انگ بخصوصی، ذات دموکراتیک کانون نویسندگان رامخدوش کرد. اگر دولتها و نیزگروه‌های سیاسی و وابستگان مطبوعاتی شان بنا به اقتضاها و نیازها و سیاستها و مشکلاتشان، حتی باخوشبینانه ترین تعبیر، با این مسئله رویرو می‌شوند، مشکل خودشان است نه مشکل نویسندگان. یعنی مشکلی است که خود آنها می‌آفرینند نه ما.

کوشان: قرارنیست امروزتقاص گذشته را پس بدهد.

مختاری: اگر در تجربه های گذشته، نتوانسته‌ایم این ویژگی را رعایت کنیم و گاه از آن در عملکرد یا موضع گیری یا مواردی دیگر عدول کرده‌ایم و تابع شرایط مثلاً سیاسی روز شده‌ایم این بحث دیگری است، من فعلاً ازنظر اصولی دارم توضیح می‌دهم.

کوشان: بخشی از مشکلات را مسئله صنفی بودن کانون نویسندگان بوجود آورده‌است که به زعم همان کانون نویسندگان بودن، به خودی خود سیاسی هم هست، البته در جهت عامش. روی آن هم بحث شد، اما شما هنوز نظر صریحتان را نداده‌اید.

مختاری: یکی ازمشکلاتی که از عملکرد ما نتیجه شده و هنوز هم برای خیلیها مطرح است، همین بحث صنفی یا سیاسی بودن کانون است. هنوزبعضیها دچار ابهامند. حال آن که غالب ما بخوبی می‌دانسته‌ایم و می‌دانیم که وضع صنف ما با اصناف دیگر یکی دو تا اختلاف اساسی دارد.

ما به لحاظ حرفه مان که نویسندگی است صنف هستیم. اما به لحاظ موضوع حرفه مان که فرهنگی است طبعاً سیاسی هم هستیم. بی آن که این سیاسی بودن فرهنگ، به معنای

پیروی از یک تحلیل سیاسی ویژه باشد. یا به معنای توافق برسریک برنامه معین سیاسی باشد.

کوشان: می‌شود روی این مسئله صنفی بودن شخصیتهای فرهنگی در ابعاد گوناگون صحبت کرد تا همه چیز روشن شود. همان طور که مردم انتظار دارند. هیچ کس از یک صنف کله پز یا قصاب یا نجار درخواست احقاق حقوق ازدست رفته‌اش رانکرده است. امااز‌نویسنده چرا. هنوز در جامعه ما، مردم حتی در پایین ترین قشرها و بی سوادترینشان، وقتی با نویسنده روبرو می‌شوند درخواستهای اجتماعی وسیاسی می‌کنند. گله و شکایت می‌کنند. همین نکته نشان می‌دهد که نمی‌توان نویسنده را اگر چه مثل هرکس دیگر کارمی‌کند و تولید دارد و به بازار ارائه می‌دهد و می‌خواهد و قراراست که ازقبل آن نان بخورد، فرق می‌کند. حتی آدمهایی که به نوعی با نویسنده حشر و نشر دارند.

مختاری: ما غالباً درگله‌ای که ازبعضی ناشران داریم می‌گوییم بعضی ازاینها یادشان می‌رود که کالایی که می‌فروشند فرهنگی است. تا وقتی بحث کالاست تاجرند، کاسبند، اماچون کالا فرهنگی است پس نوعی دیگرهم در روابط فیمابین به وجود می‌آید. فرق ما بااصناف دیگر ازاین بابت هم هست که هرصنفی، تنها به بخشی ازامور مثلاً خدماتی، تدارکاتی، تولیدی، مصرفی جامعه مربوط است. تنها درهمان حوزه و امورکارآمد است. اگرچه عضو هریک ازاین اصناف می‌تواند به لحاظ انسان بودن وشهروند جامعه بودن خود، به همه امور و مسایل اجتماعی و سیاسی واخلاقی و غیره هم بپردازد. اما درحوزهٔ صنف خود تنها با همان امرخاص مشخص می‌شود. حال آن که نویسنده یک واحد انسانی و فرهنگی و تولیدی همه جانبه است. تجزیه بردارنیست. خود و حرفه‌اش یک واحد غیرقابل تجزیه است. به سبب وجود فردیش به همان اندازه به جامعه و انسان و جامعه مربوط است که درست به سبب وجود صنفی‌اش. حال آن که میوه فروش و فرش فروش و قصاب وبازرگان و بقال و غیره تنهاازراه فروش کالاهایشان بادیگران مربوطند. بقیه روابطشان با جامعه و جهان، به انسان بودنشان مربوط است.

کوشان: حال، مسئله این است که این انسان نویسنده که کارش به نوعی جوامع الکارهاست، چگونه باید عمل کند. چگونه باید حرفش رابزند. چگونه باید گلیمش را از آب بیرون بکشد. اگرنویسنده نتواند حرف بزند، مانند این است که هیچ کس نمی‌تواند حرف بزند.

مختاری: به نظر من بازهم مستقل ولی نه در پنهان و پسله، ازآزادی اندیشه وبیان دفاع می‌کنیم. چون ناگزیریم بنویسیم،پس ناگزیریم با موانعی که برای نوشتن وجود داشته باشد مخالفت کنیم. بر همین مبنا، اگر کسی بخواهد دولت را بیاورد تو، یا مطابق تعبیر دولت رفتارکند، یک تعبیر و تعهد دیگر و جدا ازتعهد اهل قلم در کانون آورده به کانون. پس به این اعتبار، هر نوع گره زدن موجودیت کانون در تعیین اهدافش و تعیین منشورش به حضور یک دولت یا یک گرایش سیاسی و عقیدتی،به نظرمن غلط است. نقض غرض است. چنین کاری یعنی حضور یک تعبیر غیردرونی. تعبیری متفاوت با تعبیر اهل قلم. این را از این لحاظ می‌گویم که بعضی از دوستان تصور می‌کنند دردوره جدید نباید اهداف قدیم را مطرح کرد. حال آنکه تعیین هدف مطابق کارکردمان باید باشد و بس. همچنین باید توضیح بدهم که تعیین اهداف، یک مسئله است و چگونگی فعالیت مسئله‌ای دیگر. اینها دوامرند که البته به هم مربوطند.

کوشان: کدام اهداف ؟ می‌شود روی هدفها متمرکز شد و کوشش کرد.

مختاری: مااهداف قطعی و معینی داریم که تابع شرایط نیستند. این اهداف چشم‌انداز ماست. وجه مشترک ماست. برای رسیدن به این اهداف کوشش می‌کنیم. اما نحوه کوشش مان طبعاً به شرایط مربوط می‌شود. این از این بابت است که نویسنده حضوری علنی در جامعه دارد. نوشتن یک امر پنهان و پسله نیست. رابطه بین خواننده و نویسنده با نوشته یک امر آشکار است. به اقتضای این حضور علنی کار جمعی و فعالیت حول اصول مشترک هم علنی است. طبعاً حضور علنی به قوانین و مقررات موجود مربوط می‌شود. اگر هماهنگی نیست، برای پذیرفته شدن کوشش می‌کنید. اهداف تغییری نمی‌کند. ما حرفمان را می‌زنیم یا قبول می‌کنند یا نمی‌کنند. مثالی بزنم از خواست مشترک دیگرمان که رعایت حق مؤلف است. اگر شما اختلافی با کسی که حقی را از شما ضایع کرده باشد دارید، به کجا مراجعه می‌کنید ؟ به قوانین موجود. اگر قانونی باشد برای حق شما و حفظ حقوق شما که خوب. اگر نباشد برای وضع شدنش کوشش می‌کنید. اگر بود و نارسا بود یا ناقص بود از نظر شما، و هم نظران شما،کوشش می‌کنید که کامل شود، عوض شود. یعنی از محدودیتهایش انتقاد می‌کنید. نقصهایش را مطرح می‌کنید. انتظارات خود را بیان می‌کنید. حالا اگر محدودیتها در حوزه خود « بیان » باشد چی ؟ اگر نارساییها در مورد خود آزادی بیان و اندیشه باشد چی ؟. باز هم فرقی نمی‌کند. حتی اگر قانونی وضع شده باشد که سانسور را مجاز بشمرد. خود این قانون هم مورد انتقاد است. با خواست و اصول و اهداف ما ناساز است. پس اصل هدف ماست. با حضور علنی و قانونی خود باید برای رسیدن به هدف کوشید. این امر هیچ ارتباطی به عقاید سیاسی یا اندیشه های تک تک ما ندارد. ما هرکدام ممکن است در نوشته های فردی مان، یا در فعالیتهای دیگر و جدا از کانون مان به دنبال حل مسایل اجتماعی و فرهنگی و سیاسی به گونه های دیگری باشیم.

کوشان: باز برمی‌گردیم به گذشته. در گذشته هم تابع شرایط عمل کردیم و امروزبه آن انتقاد داریم.

مختاری: برای این که بنا به شرایط مطالباتی رامطرح کردیم که گاهی با کارکردمان هماهنگ نبود. مثل پذیرش رادیکال ترین تعبیر رایج روزازآزادی بیان درعمل. امروز هم اگر بخواهیم اهدافمان را تعدیل کنیم برای فعال شدن باز عدول کرده‌ایم از مواضع و در حقیقت مطالباتمان را بنا به شرایط عوض کرده‌ایم. آن آقایی که دارای عقاید معینی است، و عقایدش هم محترم است، می‌گوید می‌خواهم مثلاً یک کانون نویسندگان مسلمان درست کنم. یا کانون اندیشه های ملی درست کنم و یا چیز دیگری. اینها مسئله مجزا از کانون را مطرح می‌کنند. البته این حق هر گروه متجانسی است که با هم همان چیزی راکه مطلوبشان است تشکیل دهند. بر سر هر چیزی که می‌پسندند به دور هم گرد آیند. حرفشان را بزنند. اما کانون نویسندگان محل درک « اختلاف » است. کانون نویسندگان زیر مجموعهٔ هیچ تشکل دیگری نیست . می‌خواهد این تشکل یک تشکل عقیدتی باشد، می‌خواهد سیاسی باشد. می‌خواهد یک نهاد دولتی باشد یا هرچیز دیگر باشد. احزاب سیاسی بنا به برنامه و تاکتیک و تبلیغ و ترویجشان، در گذشته یک تعبیر خاصی از نهادهای دموکراتیک دادند که هیچ ربطی به ما ندارد. آنها نهادهای دموکراتیک را به صورت تشکل های پیرامونی خود معرفی می‌کردند تا حول مسایل عام محلات، ادارات، کارخانه ها و غیره به وجود آید. و اهداف حزب و سازمان و گروه را مثلاً در ابعاد عام پیش ببرد. ضمناً محلی هم باشد برای جذب. برای یادگیری و غیره.

هرکس چنین برداشتی از کانون داشته باشد در اشتباه محض است. ما خیلی از این بابت چوب خورده‌ایم. ضمن اینکه دوران این جور تصورات هم سر آمده است. این را بیشتر برای روشن شدن اذهانی می‌گویم که هنوز هم در مطبوعاتشان به کانون تاخت و تاز می‌کنند. ولی اصل مسئله را نمی‌فهمند یا که عمداً نمی‌خواهند بفهمند. یا می‌خواهند اذهان دیگر را مغشوش کنند.

براهنی: بارها گفته شده است که کانون وجود دارد. ما هم می‌گوییم وجود دارد. حتی بعضیها می‌گویند همان کانون را که وجود دارد، فعال کنیم. آنوقت هرکسی هر تصوری را که از کانون دارد و می‌تواند بیاورد در آن فعالیت شرکت دهد. همچنین من معتقدم ما به دولت کار نداشته باشیم و کار خودمان را بکنیم.

کوشان: اجازه بدهید برویم روی اصلی که این روزها زیاد گفته می‌شود و به یک نوعی درآن تناقض وجود دارد. به عناوین مختلف، به ویژه یکی ازنویسندگان مدام اعلام می‌کند که کانون وجود دارد. من می‌پرسم با اعلام وجود کانون چه چیزی حل می‌شود. مدام افتخار بکنیم که کانون

نویسندگان ایران وجود دارد، نه تنها هیچ مشکلی حل نمی‌شود که اگر راهی هم جهت تشکل مجدد نویسندگان وجود داشته باشد، به نوعی بسته می‌شود. نمی‌گویم کسی یا کسانی به عمد این کار را می‌کنند اما عملاً رفتار و گفتارشان به نوعی مانع هر نوع تشکل صنفی جدید است. به اعتقاد من کانون نویسندگان ایران وقتی وجود دارد که فعال باشد. مگر این که بخواهیم تعریف دیگری ارائه بدهیم. بگوییم تا وقتی نویسنده دراین مملکت وجود دارد، کانون وجود دارد. چون هر نویسنده‌ای هم به دنبال اندیشه خودش است،پس هدف کانون هم دنبال شده است، پس کانون وجود دارد. به اعتقاد من این دلخوشکنک است. ممکن است چند نفری از این بالقوه وجود داشتن کانون و نه بالفعل بودن طرفی ببندید، اما همان طور که گفتم راهگشا که نیست، هیچ. مانعی هم هست. من توجه می‌دهم به این مسئله که صحبت بر سر فعال شدن کانون است. چه باید بکنیم که کانون بالفعل شود، یعنی عمل کند. از خانه ها، محفلهای خصوصی کنده بشود و وارد میدان شود. در شرایط گوناگون مواضعش رااعلام کند. سرآنها بایستد. از حقوق آفرینشگران، از آزادی بیان و اندیشه دفاع کند. روی همین اصل هم، عضوگیری را ضرورت اول نمی‌دانم. ضرورت اول، اعلام وجود عملی است. یک اقدام است. یک حرکت است. یک اعلام موضع بهتراست. در چنین صورتی است که آفرینشگران سراسر ایران به وجود کانون پی می‌برند و داوطلب عضویت در آن می‌شوند. وگرنه تا ده سال دیگر هم، مثل ده سال گذشته اگر هی بگوییم کانون وجود دارد، کی باور می‌کند ؟ پس من بر این گمانم که یکی از بهترین طرق بالفعل شدن کانون نشست هیئت دبیران است و بعد اعلام مجمع عمومی. در مجمع عمومی اعلام کنند که ما تااین لحظه بوده‌ایم، الان بااین شرایط می‌خواهیم ادامه بدهیم. هرکسی رای می‌دهد و هیئت دبیران خودش را تشکیل می‌دهد. آن وقت هیئت دبیران جدید اعلام عضوگیری می‌کنند. در ضمن گفته شد کانون نمی‌تواند درمسایل روز نقشی داشته باشد به نظر من که هر وقت کانون وارد مسایل روز شد، مشکل پیدا کرد.

مختاری: هر وقت کانون وارد تحلیلهای ویژه سیاسی روز شد، مشکل پیداشد. یعنی جانبداری ازتحلیلهای مسلط باعث مشکل می‌شود نه نفس مسایل سیاسی. آزادی خواه ناخواه یک مسئله سیاسی است.

کوشان: نکته دیگراین که، همان طور که پیش ازاین اشاره کردم، یکی از راههای رسیدن به تشکل نویسندگان و فعال شدن کانون، این است منشور و اساسنامه را بگذاریم جلومان و دست کم ماپنج نفر روی تک تک ماده‌های آن صحبت کنیم تا مطلب عمومیت پیدا کند، روی آن بحثها و گفتگوهای دیگر بشود و ما جواب نهایی را به دست بیاوریم. در هر حال باید روی منشور و اساسنامه تجدید نظر شود.

پرهام: شما در دنبالهٔ بحث آقای براهنی حساس ترین مسئله را مطرح کردید، این که من می‌گویم کانونی وجود دارد، منشوری هم دارد و همه هم این منشور را قبول دارند، درست، اما اعضاء کانون باید بنشینند و راجع به بعضی ازمواد این منشور، مثلاً بند مربوط به « خلق » ها دوباره بحث کنند. در ضمن من می‌گویم چگونه می‌توانیم دولت را نادیده بگیریم ؛ دولت ما را نادیده نمی‌گیرد. برعکس. من عقیده دارم که دراولین جلسه هیئت دبیران کانون، باید کانون را به ثبت برسانیم. ثبت رساندن اجازه گرفتن از دولت برای فعالیت در راه آزادی نیست. شما حتی در پیشرفته ترین کشورهای دمکراتیک دنیا هم اگر بخواهید انجمنی درست کنید، ناگزیر به صورت حقوقی عمل می‌کنید و باید آن را به ثبت برسانید. کانون انجمنی است که باید در لگالیته کار بکند و نه بصورت غیرقانونی و زیرزمینی. ما اگر در جریان ثبت رساندن منشور کانون به صورتی که هست یک گام نسبت به دهسال پیش جلوتر برویم، یک خدمت اجتماعی کرده‌ایم.

براهنی: راجع به مسئله قانونی و غیرقانونی لازم است بحث کنیم. در این تردیدی نیست که ما در این کشور، و در این جامعه زندگی می‌کنیم، و در این موقعیت قلم می‌زنیم. ولی همیشه مواضعی که در پیش می‌گیریم با ابهاماتی روبرو می‌شود. فکر می‌کنم دوستان مشکلی را که در اوایل انقلاب پیدا کردیم به خاطر دارند. در اوایل انقلاب می‌خواستیم علاوه بر جلسات کانون، جلسات شعرخوانی و قصه خوانی در سطح وسیع داشته باشیم. حتی عده‌ای انتخاب شدند تا برنامه ریزی لازم را برای این کار بکنند. ولی توهماتی که دیگران نسبت به ما داشتند، مانع کار شد. یک عده در ابتدا در این برنامه ریزی با ما شرکت کردند، ولی برخی از آنها چون هدفهای سیاسی داشتند، در ابتدا، با برگزاری شبهای شعر موافقت کردند، به دلیل اینکه می‌خواستند از آن به عنوان اهرم فشار سیاسی استفاده کنند، ولی بعداً موقعی که توانستند به آن هدف سیاسی برسند. مخالفت کردند چون برگزاری شبهای شعر در قبل از انقلاب به براندازی حکومت شاه کمک کرد، ممکن است عده‌ای گمان کنند که برگزاری شبهای شعر دربعد از انقلاب نیز به دنبال آن نوع هدف هاست. در حالیکه خوب به یاد دارم که بحث بر سر این بود که چگونه شعر معاصر ازآرمانهای انقلاب حمایت کند. و. . .

پرهام: ما هم برای این که این ابهام را رفع کنیم آمدیم ازهمان اول رفتیم وزارت کشور و صحبت کردیم و گفتیم که قصد ما چنین چیزی نیست. ما در لگالیته می‌خواهیم عمل کنیم. ممکن است که بخواهیم از دولت انتقاد کنیم، وظیفهٔ ماست، ولی انتقاد به معنای براندازی نیست. بالاخره وقتی ده هزارنفر یک جا جمع می‌شوند مسئله امنیت مطرح می‌شود. دست کم این امتیاز را برای دولت قبل قایل شویم که امنیت ما راحفظ کرد و این ضعف را برای این دولت بپذیریم که حاضر نشد امنیت ما را تأمین کند. ما باید حقیقت تاریخی را ببینیم و در حد حقیقت خودمان حرف بزنیم. بنابراین وقتی من می‌گویم این را درجامعه دور بچرخانید به این دلیل می‌گویم که می‌خواهم ببینم که آیا یک افکار واحدی وجود دارد که روی یک خط معینی حرکت بکند یا خیر. باید اعضای دیگر کانون هم نظر بدهند. روشنفکران نظر خودشان‌را اعلام کنند.

محمدعلی: بنظر من اولین وظیفه و پیامد فراخوانی که من دادم این است که همه دست اندرکاران مطبوعات و نویسندگان راجع به این مسئله صحبت بکنند. دوم این که به صراحت و بدون کلی گویی بگویند چه می‌خواهند. از تمایل آینده کانون صحبت کنند. من باز هم روی این مسئله پافشاری می‌کنم که جزییات را مورد بررسی قرار دهیم. المانهای مشخصی است که سه تایش را من مطرح کردم. مهمترین مسئله کانون درآینده همین هاست. وگرنه هیچکس نمی‌آید بگوید من با آزادی بیان مخالفم. بحث این است که چگونه می‌شود یک مکانیسم پیدا کرد که کسانی که از کانون دورند، نزدیک بشوند. من معتقدم وقتی جزییات را بپذیرند، کلیات را هم پذیرفته‌اند.

براهنی: جزییاتی که شما می‌گویید با جزییاتی که آقای پرهام می‌گوید متفاوت است.

پرهام: حرف بنده این است که کانونی وجود دارد و طبق بند ۲۸ اساسنامه‌اش این هیئت دبیران می‌تواند با تکمیل کردن اعضای اصلی به کمک اعضای علی البدل فعالیتش را ادامه دهد. البته با رعایت شرطی که در مورد به ثبت رساندن منشور و اساسنامه موجود کانون قبلاً گفتم.

محمدعلی:برای من، کانون نویسندگان ایران در آغاز دست کم در حد نصاب مجمع عمومی یعنی حداقل صد و پنجاه عضو. همانی که در سال پنجاه نه شصت بود. والا ما تجربهٔ سی چهل نفری‌اش را در سال ۱۳۶۹ پشت سر گذاشته‌ایم. گو که اگر همین امروز هر یک از دوستان موجه دعوت عام کند با رضا و رغبت شرکت خواهم کرد و امیدوار خواهم بود که تشتت آراء پیش نمی‌آید.

کوشان: ازاعضای اصلی هیئت دبیران، شما مانده‌اید و جناب شاملو.

پرهام: بله.

کوشان: پس اجازه بدهید این بحث را که در دو نشست به سرانجام رسیده است به چاپ برسانیم و پس از آن، بعد ازاین که واکنشهای جامعه روشنفکری منعکس شد، در صورت ضرورت، مجدداً نشستهایی داشته باشیم. از تمام دوستان بابت همتشان و وقتی که گذاشتند، متشکرم.

گفتگو با ایندیرا کریشنان

عشق، کودک، تخیل، فانتزی

خانم ایندیرا کریشنان متولد سال ۱۹۴۳ میلادی در ایالت نادوی هند، نویسندهٔ کتابهای کودکان، در رشتهٔ علوم تربیتی لیسانس و در جامعه شناسی فوق لیسانس دارد. مدرس دبیرستانها بود و در کنار آن برای کودکان می‌نوشت، اما اکنون تنها به نوشتن و مسایل کودکان می‌پردازد و تاکنون پنج کتاب منتشر کرده است و دهها مقاله و داستان کوتاه برای مجله ها و جنگهای ویژه کودکان نوشته است و موفق به دریافت سه جایزه ملی گشته.

خانم کریشنان که به همراه همسرش برای یک گردش به ایران آمده بود، به دفتر تکاپو جهت آگاهی و شناخت بیشتر از فرهنگ و ادبیات کودک دعوت شد و گفتگوی زیر به عمل آمد که به مناسبت نمایشگاه تصویرگران کتاب کودک در این شماره منتشر می‌شود.

در هند نویسندگان حرفه‌ای کتاب کودک وجود دارند؟

تعداد انگشت شماری از نویسندگان کتاب کودک به طور حرفه‌ای کار می‌کنند. حق التألیف هایی که ناشران خصوصی یا دولتی می‌پردازند، آنقدر نیست که زندگی نویسندگان را تأمین کند. بنابراین برای بسیاری نویسندگی شغل دوم است.

به نظر شما مشکلاتی که بر سر راه یک نویسنده کتاب کودک وجود دارد چیست؟

در پاسخ به سؤال قبل اشاره کردم که یکی از مشکلات، مشکل اقتصادی است. نویسنده، طراح کتاب کودک باید برای شناساندن خود بجنگد، ناشران ترجیح می‌دهند کتابهای درسی یا کتابهای مربوط به بزرگسالان را چاپ کنند. حق التألیف اندک است و حداکثر ده درصد قیمت پشت جلد. حال اگر ناشر شرافتمند باشد و این مبلغ را بپردازد. ضمناً پخش کتاب باید خوب باشد تا فروش کند که اغلب چنین نیست.

امروز کودکان ساعتها پای تلویزیون و ویدئو می‌نشینند و آثار مخرب این عادت روز به روز بیشتر آشکار می‌شود. آگاهی والدین، معلمین و دیگر مسئولین از این فاجعه باعث شده تا بکوشند عادت رو به زوال خواندن را دوباره در کودکان زنده کنند. افزایش این آگاهی موقعیت نویسندگان را بهتر می‌کند. برای کودکان مسلط به زبان انگلیسی منابع خارجی فراوانی وجود دارد. در نتیجه نویسندگانی که به زبان هندی می‌نویسند، با استقبال بیشتری مواجه هستند. ناشران بیشتری به چاپ کتاب برای کودکان روی آورده‌اند و دولت نیز نویسندگان ادبیات کودک را به رسمیت شناخته و تسهیلاتی از جمله عرضه کاغذ، امکانات چاپ و غیره فراهم کرده است. ما نیز می‌کوشیم به والدین تعلیم دهیم اگر صدها روپیه صرف غذا و لباس و اسباب بازی کودک می‌کنند، اندکی هم باید صرف مطالعه آنها کنند.

کتابهای کودکان در هند از چه مضامینی برخوردار است؟

برای گروههای سنی پایین کتابها مصورند و نوشته هایشان کم است همچنین کتابها بدون متن هم هست. تصاویر به گونه‌ای طراحی می‌شود که کودک، خود بتواند داستان را دریابد. چنین کتابهایی هم آموزشی هستند هم تخیل کودک را پرورش می‌دهند. حیرت آور اینکه گاهی کودکان از یک داستان چند تفسیر مختلف عرضه می‌کنند. در ادبیات کودک همه چیز را نباید گفت. عموم کودکان از تخیل قویی برخوردارند. نویسنده باید داستان را به گونه‌ای پیش ببرد که جایی برای تخیل کودک باقی بماند.

اما در کل داستانها پایان خوشی دارند و معمولاً مشکلات در انتهای داستان حل می‌شوند. با این وجود امروزه نظریه دیگری وجود دارد که می‌گوید در ضمن اینکه کودک می‌تواند از پایان داستان لذت ببرد، مشکلات هم می‌توانند حل ناشده باقی بمانند تا خود او راه حلشان را بیابد. شاید به این ترتیب کودک بهتر یاد بگیرد چگونه با واقعیات زندگی روبرو شود.

کودکان عاشق فانتزی هستند. غیر از داستانهای ترجمه شده پریان، ادبیات هند مجموعه‌ای غنی از فانتزی، داستانهای عامیانه و حکایت دارد که مرور زمان روایتهای گوناگونی از آنها را به وجود آورده است.

ماجرا و راز برای نوجوانان جذابتر است. در هند روز به روز بر تعداد نویسندگان این گروه از خوانندگان افزوده می‌شود و نویسندگان داستانهای علمی - تخیلی پرطرفداری در هند پدیدار شده‌اند. زندگینامه و داستانهای تاریخی نیز خواستاران خاص خود را دارد.

در کارهایتان بیشتر به تخیل بها می‌دهید یا به واقعیت؟

شخصاً بیشتر داستانهای واقعی و زندگینامه نوشته‌ام. برای مثال در سال ۱۹۹۰ که سال دختر بچه ها نامیده شده بود، ناشری دولتی داستانهای مرا که درباره مشکلات دختر بچه ها بود، یکجا گردآوری و چاپ کرد.

چه جایگاهی برای اخلاق در ادبیات کودک می‌بینید؟

به نظر من اخلاقیات باید در متن داستان تنیده شود. کتاب کودک نمی‌تواند بدون پیام باشد. اما کودکان دوست ندارند برایشان ونط شود نکته اخلاقی این داستان بدین قرار است... بنابراین اخلاقیات که بخش جدایی ناپذیر ادبیات کودک است، باید چنان ماهرانه در داستان حضور یابد که کودک را وادار به پیروی از آن کند.

تیراژ کتاب یا مجلات کودکان در هند چقدراست؟

پاسخ این سؤال مشکل است و نمی‌توان گفت ارقام تیراژ خوب یا بد است. علت هم پیچیدگی ساختار جامعه هندی است. اصلی ترین مسئله زبان است. در حال حاضر در هند



هیجده زبان رسمی داریم.زبان هندی در چهار ایالت بزرگ هند صحبت می‌شود، در حالی که مثلاً زبان مادری من، تامیل، فقط در یک ایالت جنوبی صحبت می‌شود.بنابراین کتاب به زبان تامیل من از تیراژ ۵۰۰۰ نسخه در چاپ اول برخوردار است.اما تیراژ کتاب به زبان هندی ۱۰ تا ۲۰ هزار است.با این تذکر که تیراژ کتابهای انتشارات وابسته به دولت از این رقم هم بیشتر است.از سویی بعضی از ایالتها از نظر فرهنگی پیشرفته ترند و بعضی دیگر کمتر پیشرفته یا حتی عقب مانده‌اند.این تفاوت فرهنگی بر تیراژ کتاب ناشر می‌گذارد.

مجلات کودکان عمومی تراند و اطلاعات و ادبیات را به شکلی که کودکان و نوجوانان طالب هستند، عرضه می‌کنند.تیراژ مجلات به زبانهای انگلیسی، هندی و دیگر زبانها بالاست.اما اینجا هم تیراژ از ایالتی به ایالت دیگر فرق می‌کند.ایالتها مهاراشترا، بنگال، کارناداکا، اوتارپرادش، و تامیل نادو از نظر فرهنگی پیشرفته ترند و متقاضی کتاب و مجله بیشتر است.

آیا مراکزی همچون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان یا شورای کتاب کودک در هند فعالیت می‌کنند؟

بله.چنین مراکزی در ایالتهای مختلف هند جود دارد.اما باز به دلیل اختلاف زبان ایالتها میزان فعالیت این مراکز متفاوت است .کانون نویسندگان و طراحان کتاب کودک (AWIC) یکی از این مراکز ملی در دهلی نو است که بیش از ۴۰۰ عضو از سراسر هند دارد.این کانون شاخه‌ای بین‌المللی دارد که در زمینه کتاب کودک و نوجوان فعالیت می‌کند.پنج سال است که من عضو کمیته اجرایی آن هستم.بنابراین از نزدیک شاهدم چگونه در جهت ارتقاء استعدادها و به مثابه پلی بین نویسندگان، طراحان، ناشران، ویراستاران و خوانندگان عمل می‌کند.علاوه بر جلسات ماهانه، هر سال کانون دوباره کارگاهی به راه می‌اندازد تا نوع درست ادبیات کودک و نوجوان را تشویق یا درباره آن بحث کند.البته این کانون نمی‌تواند از نویسندگان و طراحان حمایت مالی به عمل آورد.اما هر سال هزینه مسافرت دو هیئت را برای شرکت در نمایشگاه کتاب کودک بولونیا بر عهده می‌گیرد.

تحقیق در زمینه ادبیات کودک در هند چگونه صورت می‌گیرد؟

هر ساله طی کنفرانسها و سمینارهایی پیشرفت ادبیات کودک در هند و چگونگی رفع مشکلاتی که نویسندگان، ناشران، خوانندگان، والدین و کتابدارها با آن روبرو هستند، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.این امر نشانه آگاهی عمومی از اهمیت ادبیات کودک و نقشی است که در زندگی کودکان و ساخت شخصیت آنها بازی می‌کند.

نویسندگان و طراحان مجله‌ای است که AWIC آن را چاپ می‌کند.در این مجله آخرین تحولات انجام شده در ادبیات کودک هند و جهان منتشر می‌شود.این مجله تریبونی برای نویسندگان، طراحان، ناشران و دیگر افراد درگیر در قضیه ادبیات کودک است تا بدینوسیله ندای خود را به گوش دیگران برسانند.نیز در این مجله مروری بر کتابهای کودکان انجام می‌شود این مجله مشترکین خارجی هم دارد و از نوع خود تنها نمونه در هند است.

ناشرین کتاب شناسی و آگاهینامه های مختلفی دربارهٔ کتابهای کودکان چاپ می‌کنند.خود من درگیر تهیه کتاب شناسی بهترین کتابهای دهه گذشته کودکان در هند بود که سرانجام در نمایشگاه بولونیا عرضه شد.نیز کتابخانه بین‌المللی کودکان و نوجوانان مونیخ از چند نویسنده هندی دعوت به عمل آوره بود تا تحقیقاتی دربارهٔ ادبیات کودک انجام دهند.من به شش هفته (آوریل – مه ۱۹۹۳) برای انجام چنین کار تحقیقی آنجا بودم.

ما باید هرچه بیشتر دربارهٔ کودکان مطالعه و تحقیق کنیم تا بهتر بتوانیم عادات و نیازهای آنها را دریابیم.آن وقت خواهیم توانست ادبیات کودک سالمتری داشته باشیم.

وضعیت سینمای کودکان در هند چگونه است ؟

در قیاس با پیشرفت سینمای تجاری خانوادگی و بزرگسالان، سینمای هنری و کودکان چندان پیشرفته نیست.بر سر راه تولید فیلم کودکان و نوجوانان مشکلات زیادی قرار دارد.انجمن ملی فیلم برای کودکان و نوجوانان که از سوی دولت حمایت می‌شود، تهیه لااقل دو فیلم در سال را بر عهده دارد.در ضمن به تهیه کنندگان بخش خصوصی کمک می‌کند تا فیلمهایی از زندگی واقعی یا فیلم انیمیشن بسازند.این انجمن فستیوال دوسالانه‌ای به مدت یک هفته برگزار می‌کند.دو هیئت داوران بزرگسالان و کودک فیلمها را تماشا کرده و بهترینها را برمی‌گزینند.این انجمن به دو نویسنده کودکان برای عضویت در هیئت مدیره خود نیاز داشت که یکی از برگزیدکانش من بودم.

من بر اهمیت داستان برای ساخت یک فیلم خوب برای کودکان تأکید دارم.به نظرم این مهم میسر نمی‌شود مگر با حضور یک نویسنده خوب کودکان.تکنیک ساخت فیلم هر قدر خوب باشد، اگر داستان خوب نباشد، جذابیت فیلم از دست می‌رود .در حال حاضر انجمن شروع به انتخاب کتابهای خوب کودکان برای تهیه فیلم از روی آنها کرده است.

تکاپو:میزان حضور و شرکت کودکان و نوجوانان در تهیه یک فیلم در هند چقدر است ؟

قبلاً تصور می‌شد فیلم کودک یعنی فیلمی که همه نقشهای آن باید توسط بچه ها بازی شود اما امروز این نظر تغییر کرده است .تأثیر فیلم زمانی بیشتر است که بزرگسالان نقش بزرگسالان و رفتاری در شان خود را داشته و کودکان نیز نقش کودکان را بازی کنند و رفتار کودکانه داشته باشند.درست مثل ادبیات.در هر حال وقایع و موقعیتها و خط داستانی در سینمای کودک مهمتر از شخصیتها ست.

در سمیناری که از سوی انجمن با عنوان «چگونه فیلمهای بهتری برای کودکان بسازیم» برگزار شد و من شرکت کرده بودم، کودکان بازیگری را دیدم که برای سهم بیشتر در تهیه فیلم اشتیاق نشان می‌دادند.آنها مایل بودند در کارگردانی، فیلمبرداری و حتی فیلمنامه نویسی سهیم باشند.البته امروز نوجوانان سهمی بیش از بازیگری در تهیه فیلم دارند.باید بگویم بسیاری از فیلمهای کودک سینمای هند جوایز بین‌المللی دریافت کرده و به زبانهای دیگر دوبله شده‌اند.

تکاپو: تئاتر کودکان و نمایش عروسکی از چه موقعیتی در هند برخورداراست ؟

تئاتر و نمایش عروسکی در هند هنری قدیمی است.در گذشته گروههای سیار تئاتر به روستاها رفته و هر شب برنامه اجرا می‌کردند.آنها با تماشاگرانی خیلی مشتاقی از جمله کودکان مواجه بودند. به تدریج تئاتر کودک مجزا شد و بزرگسالان نمایشهای کمیک برای خنداندن کودکان اجرا می‌کردند.بعدها کودکان نیز به بازی پرداختند.داستانهای حیوانات آمیخته با موسیقی و چند راوی کودک – بزرگسالی که نقش حیوانات را به کمک ماسکهایی بر عهده دارند، بخش مهمی از تئاتر کودکان است.

در مدارس نیز امکان اجرایی نمایشی فراهم است و دانش‌آموزان در جشن پایان سال تحصیلی نمایشنامه هایی بازی می‌کنند.اینجا رقابت نقش مهمی ایفا می‌کند و هر مدرسه می‌کوشد تئاتر بهتری داشته باشد و بدینسان معیارهای عمومی اجرای نمایش در مدارس ارتقاء پیدا می‌کند. نمایش عروسکی که مورد علاقه بسیار کودکان است، وضعیت کمی متفاوت دارد.جایگاه نمایش عروسکی در هر ایالت هند متأثر از فرهنگ و زبان خاص آن ایالت و میزان حمایتی است که حکومت آن می‌کند.

تکاپو : آیا کتابخانه های مخصوص کودکان در هند وجود دارد؟

کتابخانه ها نقش مهمی در پیشرفت ادبیات کودک بازی می‌کنند. در هند، ما در تمامی مدارس برای کودکان کتابخانه داریم. دانش‌آموزان یک یا دو کتاب در هفته می‌توانند از کتابخانه به امانت بگیرد و به خانه ببرد. کتابخانه های مدارس برای خرید کتاب بودجه سالیانه دارند و معمولاً کتابهای خود را از نمایشگاههای محلی یا نمایشگاه بین‌المللی کتاب دهلی نو می‌خرند. کتابهای کتابخانه های مدارس دولتی توسط وزارت آموزش و پرورش تهیه می‌شود.در مناطق روستایی کتابخانه های عمومی وجود دارد و نیز کتابخانه های سیار برای مناطقی که کتابخانه ندارند، کتاب می‌برد.

کتابخانه های غیردولتی هم برای کودکان وجود دارد.ازجمله می‌توان به BC ROY در دهلی نو اشاره کرد. این کتابخانه طی تعطیلات مدارس خیلی شلوغ است. هیچ بزرگسالی اجازه عضویت در آن یا به امانت گرفتن کتاب را ندارد.همچنین باید ذکری از کتابخانه های خانگی پیشنهادی AWIC بکنم.اعضای داوطلب انجمن کتابخانه های کوچکی در خانه هایشان دارند و به بچه های محله کتاب امانت میدهند.انجمن همواره در پی تهیه کتابهای خوب برای این کتابخانه هاست. امتیاز این کتابخانه علاوه بر رواج عادت کتاب خواندن، بین اعضاء و کتابخانه دار که معمولاً نویسنده، طراح یا معلم است، رابطه ایجاد می‌کند.معمولاً کودکان نسبت به کتابی که خوانده‌اند، واکنش نشان می‌دهند.این واکنش به ما کمک می‌کند تا دریابیم کدام کتاب بیشتر مورد پسند واقع شده است.کتابخانه های خانگی امکانی است تا از طریق آن نویسندگان و ناشران بتوانند کتابهای بهتر و جذابتری برای کودکان عرضه کنند.به عنوان یکی از اعضای کمیته کتابخانه، من در این طرح فعالانه شرکت دارم و مایلم متذکر شوم این طرح جایزه بین‌المللی برای ارتقاء خواندن را از سوی IBBY ASAHI - ژاپن دریافت کرده‌است.

گفتگو کنندگان :
اسماعیل سالمی، هایده عامری، الهام مهویزانی



نجیب محفوظ

دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان

آلن روب گری‌یه، رمان نویس فرانسوی در کنگرهٔ نویسندگان شوروی اعلام کرد که رمان به تمام موضوعها پرداخته و دیگر جز فرم چیز تازه‌ای برای رمان‌نویس نمانده است. با این سخن گری‌یه توجیهی برای شکل یا شیوهٔ جدیدی که در داستانهایش به کار می‌برد و پاره‌ای منتقدان آن را مکتب «شیئیت» نامیده‌اند پیش می‌کشد. گری‌یه اشیای عادی را به تفصیل وصف می‌کند، چنانچون طبیعی‌دانی که شیئی باستانی نادری کشف کرده و اینک مورد بررسی همه جانبه‌اش قرار می‌دهد. مثلاً دستگیرهٔ در یا پنجره‌ای را در چند صفحه و به دقت و تفصیل چنان وصف می‌کند که خواننده را دچار ملال می‌سازد، از ملال هم فراتر، آنچنان که کثرت جزئیات بی‌اهمیت خواننده را در معنی مورد نظر نویسنده سرگردان می‌کند.

گری‌یه با این توصیف مفصل و توجهش به اشیا تا مرز تعجب و کنجکاوی، می‌خواهد الفت انسان را با اشیایی که می‌بیند و در زندگی روزمره به کارشان می‌گیرد، میان طبیعت و جهان هستی و انسان ـ بل میان نزدیکترین مظاهر طبیعت به انسان ـ یعنی ابزاری که از آنها استفاده می‌کند و جاهایی که در آنها می‌زید، نوعی غرابت بیافریند. او می‌خواهد بگوید که انسان در این جهان تنهاست، و هیچ رابطهٔ حقیقی با جهان خارج از خویش ندارد. گری‌یه در انکار همه چیز تا بدان حد پیش می‌رود که نویسنده‌ای چون ژان پل سارتر را به ایمان متهم می‌کند!

این مبالغه در فرم که میان نویسندگان رمان نو، رواج یافته، علتش فقر موضوع است و ناشی از اتهامات منتقدان به رمان به عنوان هنری است که به عنوان فرمی ادبی عمرش به پایان رسیده،



زیرا به همهٔ موضوعها پرداخته و در برابرش دیگر موضوع جدیدی نمانده است که به آن بپردازد.

در واقع رمان به همهٔ حوزه‌هایی که در تصور انسان می‌گنجد پرداخته است. به فرد و جامعه، به خیابان و شهر، و به قاره‌ها. مثلاً دوس پاسوس در داستانهای خود به چند قاره پرداخته است. رمان از قاره‌ها و زمین فراتر رفته تا به ستارگان برسد. عواطف بشری تا مدتهای مدید موضوع مکرر رمان بوده‌اند.

کسانی که به رمان از این دیدگاه می‌نگرند، بر آن حکم می‌کنند که رمان تمام هدفهای خود را صرف کرده است. این امر بسیاری از رمان‌نویسان معاصر را با مشکلی روبرو کرده، چه احساس می‌کنند به هرچه فکر کنند پیشتر به آن فکر شده و هرچه را می‌خواهند بیان کنند پیشتر بیان شده است! چیزی که رمان‌نویسان یاد شده را دلبستهٔ فرم کرده همین است. نزد اینان رمان دارد مسیری را می‌رود که هنرهای فرمالیستی رفته‌اند، بدین معنی که جایش را به شکل صرفی داده که در آن «موضوع» چیز بیگانه‌ای شده.

ولی اگر این نظریات را بهانه‌ای برای دفن کردن رمان بدانیم، باید کل ادبیات و همهٔ هنرهای دیگر را نیز دفن کنیم. چرا که هر موضوع هنری، به طور عام، پیش از این موضوع قرار گرفته است. در مورد هنرها هر موضوعی بارها استفاده شده است. ولی مسئله به این سادگی نیست، زیرا موضوع مورد استفاده تجدید (نو) می‌شود، چنان که خود زندگی نیز. و هر «جدیدی» همواره همان موضوعی نیست که پیشتر به آن پرداخته نشده. آنچه در این میان می‌ماند هنرمند است. و هنرمند یک انسان و یک عصر و یک تمدن است. هر نسل در مورد موضوعهای ثابتی در همهٔ زمانها نظر می‌دهد.

وقتی از تشابه و اختلاف سخن می‌گوییم همواره باید این نکته را در خاطر داشته باشیم که اگر از هواپیما یا ساختمانی چند طبقه به افراد انسانی نگاه کنیم همه را مثل یکدیگر می‌یابیم ولی اگر به آنان نزدیک شویم از گونه‌گونی آنها سرگیجه می‌گیریم.

افراد به عنوان موجوداتی زنده با هم اختلاف ندارند. در هر انسانی نسبت معینی از مواد معدنی و شیمیایی هست که از انسانی به انسان دیگر فرقی نمی‌کند. با وجود این هر انسانی

○ هنر نوعِ پرداختن به موضوع و چگونگی برخورد با آن است.

○ اگر انسان از ارزش تهی شد، تمام موضوعهایی که ارزش پرداختن دارند، تبدیل به هیچ می‌شوند...

○ تئاتر آن شکلی از هنر است که بر جدل و گفتگو و مبارزهٔ اندیشه‌ها استوار است.

○ رمان همواره سبک خود را در مورد پرداختن به مسائل تغییر می‌دهد و هنر جدیدی را کشف می‌کند.

○ تصور وجود نویسنده‌ای غیر متعهد بسیار دشوار است.

خصال خویش را دارد و از دیگری متمایز است.

مسئله هنر مسئلهٔ جدید و قدیم نیست؛ در وظیفه‌ای است که انجام می‌دهد، در تعمیق زندگی و غنی کردن آن با تجربه است، نیز در تحولاتی است که از این رهگذر در حیات بشر بطور کلی پدید می‌آید. معتقدم که حکم بر هنر این نیست که چقدر جدید است، بلکه از فایده و لذتی است که می‌رساند. و این معیاری است که میراث هنری بشریت از آن گذشته و بر بنیاد آن بسیاری از آثار ادبی و هنری از میان رفته‌اند و بسیاری دیگر عمر جاویدان یافته‌اند.

عاطفه‌ای چون عشق، مثلاً، چه چیز تازه‌ای دارد؟ رابطه‌اش با رمان یا موضوع قرار گرفتن آن در رمان به کنار. این عاطفه را اگر با معیار نو بودن قضاوت کنیم باید مهر سکوت بر لب بزنیم و چیزی نگوییم!

موضوع، اگر از جنبهٔ زیبایی‌شناسی، هنری و انتقادی، نگریسته شود، دارای این مقدار اهمیت نیست. چه با دنبال کردن حوادث در هر روزنامه‌ای می‌توان به دهها داستان برخورد. مثلاً می‌توان حادثهٔ *اتللو* را در یک محلهٔ شلوغ دید. یا حوادث بسیاری را دید که با آنچه در *هاملت* یا *شاه لیر* اتفاق افتاد، مطابقت دارد. ولی این حوادث به صرف روایت کردن بر مردم تا درجهٔ هنر نمی‌رسند، زیرا هنر نوع پرداختن به موضوع و چگونگی برخورد با آن است.

با توجه با این هیچ خطری متوجه رمان به عنوان شکلی هنری نیست، تا وقتی که در انسان میل به ادبیات و نیاز بدان وجود داشته باشد، و تا وقتی خواندن ممکن و میسر و غیر منسوخ باشد، شکل مورد علاقه‌ای خواهد ماند.

آندره ژید می‌گفت: «ما به امید یافتن خواننده‌ای می‌نویسیم که آثار پیش از ما را نخوانده باشد.»

با این همه بحران رمان بحرانی عمومی نیست. در بسیاری از کشورهای دیگر، چون شوروی و چین و هند، شکایتی را نمی‌بینیم که رمان‌نویس در فرانسه و انگلستان و ایتالیا می‌کند. در این کشورها، مفاهیم کنونی آن، لحظه‌ای از شورش خالی نیست، و فقر موضوع ترجمان کلمه دیگری در پس آن است، و آن این که: «سوژه‌ای نداریم؛ ارزشهایی نداریم که به آن ایمان بیاوریم». اگر انسان از ارزش تهی شد، همهٔ موضوعهایی که ارزش پرداختن دارند تبدیل به هیچ می‌شوند... وقتی ارزشی برای انسان نماند، زندگی معنای خود را از دست می‌دهد و به امر مبتذلی تبدیل می‌شود که ارزش پرداختن ندارد. و بدون ایمان به چیزی، نوشتن همانند نوشتن در خلاء است. در این جوّ ادبی آکنده از نیهیلیسم وقتی در انسانی میل به نوشتن پدید بیاید، خویشتن را در فرم غرق می‌کند و آن را تنها لذت خود می‌شمارد. از اینجا مسئلهٔ «هنر برای هنر» در معنای صحیح آن برمی‌گردد، که هیچگاه مانند امروز در مورد ادبیات اروپا مصداق ندارد، آن هم نه فقط در مورد ادبیات، بلکه در موسیقی و هنرهای فرمالیستی نیز.

پدیدهٔ دیگری که در هنر رمان‌نویسی جدید جلب نظر می‌کند گرایش متافیزیکی است. با این که رمان هیچگاه از موضوعهای فلسفی خالی نبوده، ولی گرایش جدید در رمان جای گسترده‌ای برای متافیزیک در نظر گرفته است.

این پدیده نیز دلیل دیگری بر بحران تمدن اروپایی است. اروپا پیش از این که تناقضات جدید خُردش کند، در دوره‌های آرامش و رونق صنعتی، تحت سیطرهٔ علم تجربی قرار گرفت و شکوفا شد، بنابراین ارزشهای معنوی و روحی را نادیده گرفت. همچنان که جسم انسان در معرض بحرانی بیولوژیک یا روانی قرار می‌گیرد، تمدن هم در معرض بحران واقع می‌شود. چنان که انسان بر اثر بحرانی بیدار می‌شود تا لذتهای خود را در ارزشهای روحی بجوید، تمدن نیز چنین می‌کند. انسان و تمدن هنگامی که به افلاس بیفتند به خدا رو می‌آورند.

اروپا به علم ایمان داشت، ولی ایمان به علم را از دست داد، از این رو به متافیزیک رو آورد.

اگر نویسنده‌ای هنگام سخن از مسئله‌ای عمومی، چون آینده رمان، حق داشته باشد از تجارب خود سخن بگوید، من به خود اجازه می‌دهم که در این مورد از رمان ***بچه‌های محلهٔ ما*** سخن بگویم، چه در واقع این رمان محصول تفکر در بحران روحی عصر جدید بوده است.

در این رمان علم چون گمان می‌کرد که به جبلاوی [سمبل سنت] نیاز ندارد، او را می‌کشد. چنین سرانجامی او را به پوچی رساند و تلخی زندگی را به او چشاند ، همان نتیجه‌ای که آلبر کامو وقتی احساس کرد زندگی معنی ندارد و پوچی تنها معنی زندگی است، بدان رسید.

از لحاظ عینی، انکار معانی عالی زندگی اگر دلایل و برهانهایی داشته باشد، احتمال وجود آنها از احتمال انکارشان کمتر نیست. این انکار که هنوز صحتش معلوم نیست یک اشتباه اخلاقی است و انسان را تا مرز یأس می‌برد.

زمانی که انسان به جامعه باور داشت، رمان رئالیستی و رمان ناتورالیستی پدید آمد و هنگامی که دورهٔ شک در جامعه و عقل آغاز شد، تمام پرسشهای کهنه که پیروزی بشر آنها را در بوتهٔ فراموشی انداخته بود، بار دیگر سر بر آوردند و خواستار پاسخ شدند.

در مورد آیندهٔ رمان، می‌گویند که نشانهٔ تازه زمان طرح سئوال و کوشش برای یافتن پاسخ آن است؛ جدل عقلی صفت برجستهٔ تفکر معاصر است؛ و سرانجام این که شکل ادبی مناسب برای بحران زمان تئاتر است، از آن رو که تئاتر آن شکلی از هنر است که بر جدل و گفتگو و مبارزهٔ اندیشه‌ها استوار است.

با این گفته، آنها که معتقد به پایان عصر رمان هستند می‌گویند که وضع متافیزیکی حاکم زمینه بیانی خویش را نه در رمان، بلکه در تئاتر می‌بیند.

این گفته تا حدی صحیح است، زیرا رمان در قیاس با فعالیتی که در تئاتر انجام می‌گیرد، فعالیتی کمتر دارد. ولی بحران کنونی بحرانی ابدی نیست، چه پیشرفت همچنان در مسیر خود سیر می‌کند، و نشانه‌های بحرانی که اکنون در جامعه‌های اروپایی به چشم می‌خورد، پایان یک تمدن است، پایان انسانیت نیست.

با وجود این، رمان در برابر این وضع جدید دست بسته نایستاده است. سبک خود را در مورد پرداختن به مسائل تغییر می‌دهد و «هنر» جدیدی برای خود کشف می‌کند؛ چیزی که کوششهای جدید در رمان معاصر ترجمان آن است. هنگامی که رمان به زندگی فی‌ذاته اهمیت می‌داد، شیوهٔ داستانسرایی سنتی بهترین شیوه برای آن بود و اشخاص با تمام جزئیات در آن ظاهر می‌شدند.

ولی وقتی زندگی به معضلی تبدیل شود، انسان شخصیت معینی به خود نمی‌گیرد، بلکه صرف یک انسان است؛ شخصی واقعی نیست که با جزئیات خاص و هویت ویژهٔ خود از سایر مردم متمایز باشد...

از این رو تفصیلات و تفصیل گویی از بین می‌رود و جدل و دیالوگ جای عناصر دیگر را می‌گیرد. مثلاً؛ رمان ***بچه‌های محلهٔ ما*** با این که تاریخ تمام بشریت را بازگو می‌کند، حجمش از سه جلد «تریلوژی» ـ مثلاً «بین‌القصرین» کمتر است.

هنگامی که انسان رودرروی‌سرنوشت خود قرار بگیرد، جزئیات اهمیت خود را از دست می‌دهند. این است تفاوت میان **عَرَفه** قهرمان ***بچه‌های محلهٔ ما*** و **کمال احمد عبدالجواد** قهرمان ***تریلوژی***. می‌خواهم بگویم اگر رمان سعی کند خودش را به روش گری‌یه تجدید (نو) کند، بطور حتم مرگ خود را در خواهد نوشت. شگفت است که گری‌یه حتی به علم هم ایمان ندارد.

آینده رمان زیر سایهٔ شرایط زمان مشکلی است برای نویسندگان ارزشهای فرو ریخته. برای آنان جستجو و یافتن تکنیک نو امر مهمی است. ولی من از خلال تجاربم در رمان‌نویسی، آن قدرها مشکل تکنیک را احساس نمی‌کنم. من آن را بسیار ساده حل می‌کنم. زیرا موضوع است که فکر مرا به خود مشغول می‌دارد؛ تأثیرات در پس محتواست که بدون زحمت و بی‌آن که به جدید بودن یا قدیم بودن آن توجه کنم، تکنیک را برای من تعیین می‌کند. برای من تکنیک یا مناسب است یا مناسب نیست!

وقتی سرگرم زندگی و مسائل آن بودم، بهترین شیوه برای من شیوهٔ واقعگرایی بود که سالیان دراز کارهایم را تحت عنوان آن عرضه کردم. جزئیات، چه در مورد محیط یا اشخاص یا رویدادها، اهمیت فراوانی داشتند. واقعگرایی زندگی را با تمام ابعاد آن منعکس می‌کرد و اندیشه‌ها به شیوه‌ای غیر مستقیم از آن نشأت می‌گرفت.

ولی وقتی اندیشه‌ها آغاز شد ـ و احساس به آن مرا مشغول می‌کرد ـ اینجا نه محیط نه اشخاص و نه رویدادها به خودی خود دیگر هدف نبودند. شخصیت به سمبول یا تیپ نزدیکتر شد و محیط دیگر با جزئیات آن عرضه نمی‌شد، بلکه بیشتر شبیه دکور نو گردید. حوادث از آن جهت انتخاب می‌شد که اندیشه‌های اساسی رمان را مجسم می‌کرد.

اینجا مسئله مهم این است که اندیشه خودش را بر واقعیت تحمیل کند، که با آن در تناسب نباشد، یا ناگزیر شود برای آن واقعیت ویژه‌ای خلق کند. ولی وقتی که اندیشه از واقعیت سر چشمه بگیرد و نتیجه همزیستی بارور با آن باشد، وقتی که بکوشد در شکلی از اشکال واقعیت متبلور شود، میان آن و واقعیت تناقضی وجود ندارد.

با وجود این مشکلی هست که نویسنده با آن روبرو می‌شود، چه باید حوادث و اشخاص و فضای عمومی کار هنری به صورتی طبیعی و دور از برانگیختگی تصنعی و نقشه‌های از پیش تعیین شده، بیایند. چیزی که این شیوهٔ بیانی را از ادبیات فکری (ذهنی) دور می‌سازد.

به نظر من، فرق اساسی میان این شیوه و ادبیات ذهنی معروف، مثلاً ادبیات کافکا، این است که کافکا جهان ویژه‌ای آفرید؛ جهانی غیر از جهان ما که در آن انسان بیدار می‌شود و می‌بیند او

را متهم به چیزی کرده‌اند که نمی‌دانند چیست. جهانی است که در آن چنین حوادث و شیوه‌هایی پرداخته می‌شود. اینجا اندیشه‌ها جهانی مناسب خود خلق کرده‌اند. نمایشنامهٔ ***شهرزاد*** اثر توفیق‌الحکیم مثال دیگری است در این مورد. در این نمایشنامه واقعیت ویژه‌ای غیر از واقعیت معمول آفریده شده تا اندیشهٔ نویسنده را تجسم بخشد. رفتار شهریار نمایشنامه با رفتار شخص در زندگی عادی بسیار تفاوت دارد. این آثار واقعیت ویژهٔ خود را دارند و جایز نیست که واقعیت آنها با واقعیت عادی قیاس گردد.

در کوششهای اخیرم اندیشه‌هایم از واقعیت سرچشمه گرفته است، زیرا واقعیت الهامبخش آنهاست، و دست آخر بی‌آن که تحمیل یا تناقضی در کار باشد، به سویش برمی‌گردند.

تلاشهایی از آن دست که برشمردیم چیز تازه‌ای در ادبیات نیست، زیرا بسیاری از نویسندگان، در دوره‌های مختلف کار، از ناتورالیسم به اکسپرسیونیسم گراییدند، چون استریندبرگ، توماس مان، اونیل و همینگوی.

رمان به عنوان فرمی هنری بسیار قابل انعطاف است و می‌تواند تمام اشکال هنری پیشین خود را چون تئاتر و شعر و حماسه ـ هضم کند. همچنان که می‌تواند بر اطناب استوار باشد، می‌تواند بر فرم درامی مایل به تمرکز نیز استوار باشد و به دیالوگ مقام نخست بدهد. همچنین می‌تواند با فکر در گفتگو باشد و از زندگی سخن بگوید. فراتر اینکه می‌تواند بخشهایی طولانی و پیچیده ارائه کند، چیزی که گنجاندن آن در تئاتر می‌تواند عملی ماجراجویانه باشد ـ مثل گفتگوهایی که در رمان ***کوهستان جادو*** اثر توماس‌مان جریان دارد، یا بحثهائی که پروست در رمان ***در جستجوی زمان از دست رفته*** ارائه کرده است. اینها بحثهائی طولانی و ویژه در فلسفه و هنر هستند و می‌توانند جدا از رمان، در کتابی مجزا عرضه شوند.

سرانجام این که من اعتقاد ندارم که آزمونهای جدیدم در رمان با بحران اروپا رابطه دارند. بحران یاد شده بحرانی است بسیار خاص، و در بسیاری از کشورهای جهان که فلسفه زندگی و عقیدهٔ انسانی داشته باشند هنوز عرصه در برابر رمان‌نویسان باز است.

سخن آخر این که رمان ویژگی بزرگی دارد که آن را از سایر اشکال ادبی متمایز می‌گرداند. چون رمان با انسان چون فردی آگاه و اندیشمند سخن می‌گوید بی‌این که بر هیچ جادویی تکیه کند، در حالی که شکلهای جمعی دیگر از استفاده کننده می‌خواهند در حالت انفعالی کامل باشد ـ مانند: سینما، تلویزیون، رادیو و تا حدی تئاتر. تماشاگر سینما کوششی اخلاقی نمی‌کند، در حالی که هنگام خواندن رمان نقشی خلاق بازی می‌کند و با نویسنده در تبدیل کلمات به وقایع و حوادث و تأثیرات شرکت دارد.

قضیه دیگری هست که پیوسته به من فشار می‌آورد و آن مسئله تعهد است، چراکه تعهد هنر را از خودکشی در قالبهای فرمالیستی نجات می‌دهد، چیزی که رمان نو اروپایی به سویش می‌رود. با این که تصور وجود نویسنده‌ای غیر متعهد یا حتا شهروندی غیر متعهد بسیار دشوار است، ولی تعهد به معنای رایج آن، داشتن موضوعی مترقی در قبال زندگی است.

با وجود این من معتقدم که بنیاد یگانهٔ هنر، بر راستی و درستی است. ضروری نیست نویسندهٔ جامعه‌گرا (سوسیالیست) متعهد به سوسیالیسم باشد تا صفت آن به وی بچسبد، بلکه کافی است در کاری که می‌کند به تعهد اساسی و یگانه هنر ـ راستی و درستی ـ متعهد باشد تا آثار سوسیالیست بودن او اشکار شود.

این بنیاد، هنر دروغین را از حوزهٔ هنر طرد می‌کند. شاید مفیدتر برای ادبیات و اجتماع این باشد که بهتر است یک نویسندهٔ واپسگرای راستین وجود داشته باشد تا یک نویسندهٔ جامعه‌گرای دروغین. زیرا واپسگرای راستین تفکر خواننده و منتقد را بر می‌انگیزد و عرصه‌ای برای جدل می‌آفریند که از خلال آن اندیشه‌ها نمایانتر می‌گردند، ولی جامعه‌گرای دروغین دروغش به گردن سوسیالیسم می‌افتد و بدان بد می‌کند.

ترجمهٔ محمد جواهرکلام

یادداشتهای مترجم:

۱ـ آلن روب گری‌یه این سخن را در مجمع نویسندگان که در سال ۱۹۶۳ با شرکت نویسندگان شرق و غرب در لنینگراد تشکیل شد گفته است. متن سخنرانی وی در آن مجمع را ابوالحسن نجفی ترجمه کرده که همراه دیگر مقالاتی در این زمینه، با نام ***وظیفهٔ ادبیات*** منتشر شده است.

۲ـ به نظر می‌آید که نجیب محفوظ این مقاله را در همان موقع نوشته باشد، گرچه منبعی که از آن نقل کرده‌ایم، تاریخ ۱۹۸۹ را دارد.

۳ـ ترجمهٔ این مقاله دلیل موافقت مترجم با همهٔ عقاید نجیب محفوظ نمی‌تواند باشد.

۴ـ خوانندهٔ علاقه‌مند برای اطلاع از عقاید و دیدگاههای نویسندگان «رمان نو»، بویژه روب گری‌یه، می‌تواند به کتابهای ***وظیفهٔ ادبیات*** مجموعه مقالات ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، ***دربارهٔ ادبیات***، کتاب زمان و ***قصه نو، انسان طراز نو*** ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، انتشارات امیرکبیر رجوع کند.

راجر فالر[2]

نگاهی به شیوه‌های نقد ادبی[1]



منتقدان، بسته به علائقشان، برمجموعه‌های متفاوتی از ویژگیهای متنی که بررسی می‌کنند، تأکید می‌ورزند. این تأکید در واژگان خاص گفتارهای انتقادی هر گروه از این منتقدان منعکس است. آنهایی که مشغلهٔ اصلی ذهنشان گونه‌ها(ژانرها) ی روایی است، واژگانی همچون «داستان»،[3] «ادبیات داستانی» و غیره، در گفتارهای انتقادیشان در برترین جایگاه است.وآنهایی که تخصص اصلیشان شعر است برواژه‌هایی‌چون«بیان»،«انگارهٔ گفتار»یا«انگاره بندی کلا م»[4] تأکید می‌کنند. برخی برای «واقع گرایی»، «ویژگی»، «واقع نمایی» یا انتقال «حقایق» انتزاعی و «جهانشمول» ارزش قائلند.

چنین تفاوتهایی شگفت انگیز نیست چراکه در تاریخ نظریهٔ ادبی، «ادبیات» به منزلهٔ نهادی فرهنگی، طیف گستردهٔ بسیار پیچیده یی است از گونه‌ها و شیوه‌های گفتاری که ادبیات متضمن آنهاست. حتی، چنین پنداشته می‌شود که «ادبیات» خصیصه‌های متضادی را دربر دارد. برای مثال، برخی « ادبیات» را ابزاری می‌پندارند برای پدیدآوردن نوعی دگرگونی در خواننده به منظور دگرگون کردن یا تزکیهٔ عواطف او. برخی دیگر برخورد خواننده با متن را فرایندی اندیشه ورزانه و مبرّای از احساسات می‌پندارند که هیچ گونه دگرگونی عملی در خواننده پدید نمی‌آورد. منتقدان گروه نخست چه بسا بگویند که گروه دوم با «فن بیان» سروکار دارند نه با «ادبیات ». اگر نظریهٔ ادبی عملی بود که، به گفته فردینان دو سوسور، چشم اندازی برای تعریف و تحدید خود نمی‌داشت، چنین تضادی مخرب و ویرانگر می‌بود. درواقع، نظریهٔ ادبی علم نیست بلکه فعالیتی اجتماعی است که به گفتگو دربارهٔ مجموعه های معینی از متنها(نمایشنامه‌ها، رمانها، غزلها، و غیره، نه سیاهه‌های خرید، روزنامه‌ها و غیره) اختصاص یافته است. نقد گفتاری است که در چارچوب نهادی خاص (مدرسه‌ها، دانشگاهها، مجله‌ها، و نه بیمارستانها، و مجله‌های ورزشی و مجالس قانونگزاری) صورت می‌گیرد. اختلافها، و حتی تضادهایی از این دست، برخاسته از تفاوتهای تجربهٔ شخصی، گرایشهای سیاسی و فرهنگیند. این اختلافها در جریان فعالیتی که صبغهٔ اجتماعی آن صبغهٔ علمی آن را بی رنگ می‌کند، ستیزه‌هایی قابل حل و فصل با مجادله‌ای نظری نیستند.

باری، در این حال و هوای کثرت گرایانه، در تاریخ بلند نظریه پردازی دربارهٔ «شعر» و «ادبیات» پاره‌ای ویژگیها مدام به متنها نسبت داده شده‌اند. این ویژگیها هنوز هم در نقد و نظریه ادبی کنونی چنان به وفور چهره می‌نمایانند که بسیاری از نظریه پردازان آنها را به منزلهٔ ملاکهایی برای تعریف و مفهوم‌پردازی به کار می‌بندند.

هریک از این ویژگیها اگر ملاکهایی تبیین کننده دانسته شوند می‌توان آنها را به منزلهٔ امری غیرضرور و



ناکافی نفی کرد و مردود شناخت. ویژگی‌ای همچون «ساختار صوری جاافتاده و مستحکم» را می‌توان در برخی متن‌ها(مثل غزل) یافت و در برخی دیگر (مثل رمان) اثری از آن ندید.

ولک. و. وارن (۱۹۶۳، فصل ۲) و ایبرامز شمه‌ای از ویژگیهایی را که به متن‌های «ادبی» نسبت داده می‌شود بدست داده‌اند. بررسی ولک‌ووارن جامع است اما تمیز میان آنچه این دو نظر خود می‌دانند و آنچه را که به عنوان نظریه دیگران نقل می‌کنند دشوار است. . . مقالهٔ دانشنامه گونهٔ ایبرامز دربارهٔ نظریه‌های شعر است اما می‌توان آن را به سادگی هرچه تمامتر به «ادبیات» به طور اعم بسط داد. ایبرامز چهارنوع «نظریهٔ شعر» را بر می‌شمارد:

۱- نظریه‌های محاکاتی[5] یا تقلیدی، که به نسبت میان متن و جهانی می‌پردازند که این متن بازمی‌نماید.

۲- نظریه‌های کاربردی[6] که متن را ابزاری برای پدید آوردن تأثیرهائی معین در خواننده می‌دانند.

۳- نظریه‌های بیانی[7]، که شاعر را در محور کار قرار می‌دهند و او را آفرینندهٔ اصلی درون مایه، ویژگیها و ارزشهای شعر می‌دانند.

۴- نظریه‌های عینی[8]، که توجهشان بیش از هر چیز معطوف به « خود متن» است و سه بعد دیگر را یا به حداقل می‌رسانند و یا به کلی حذف می‌کنند.

این طبقه بندی شمایی تاریخی از چهارگونه نظریه را که یکی پس از دیگری به عرصه آمده‌اند، به دست می‌دهد. از یونان باستان به قرن هیجدهم، نظریه‌های محاکاتی جای خود را به نظریه‌های کاربردی (عملی) می‌سپارند. دوران رمانتیسیسم: فرمانروایی از آن نظریه‌های بیانی می‌شود. قرن بیستم: نظریه های «عینی» حاکمند. در واقع، نقد و نظریهٔ کنونی چیزهایی ازتمام این نظریه‌ها گرفته است. نقد نو، و حتی «نقد عملی» به هیچ رو عینی محض نیست. برای نشان دادن این ناهمگنی در نقد کنونی می‌توان شمایی-به دست داده شده در بالا را به گونه‌ای پرداخت که عنصر اصلی هریک از این نظریه‌ها همزمان و با همدیگر عمل کنند. طرح ایبرامز چهار جزء متشکله را درپیام گذاری شعر مشخص می‌کند:

۱- جهان بیرونی، ۲- مخاطب یا خواننده، ۳- نویسنده و ۴- متن. این طرح مشابه است با تحلیل یاکوبسون از شش عامل متشکله هر رویداد گفتاری به منظور مشخص کردن کارکرد شش گانه زبان و از جمله «کارکرد شاعرانه» آن.

باری، می‌توان منتقدان را برپایهٔ اهمیتی که برای هریک از این چهار عنصر قایلند طبقه بندی کرد. یک «موضع انتقادی» خاص را شاید بتوان به مدد مجموعه‌ای از ویژگیها که بر پایهٔ هریک از این چهار عنصر شکل می‌گیرد، تعریف کرد.

۱ - جهان

از دوران باستان، نظریه پردازان بر این باور بوده‌اند که « ادبیات» شکلی از گفتار است که رابطه‌ای ویژه، با معنی و پراهمیت با جهان دارد. اما، جریانهای گوناگون انتقادی دربارهٔ سرشت این نسبت دیدگاههای متفاوتی داشته‌اند. در نظریه های «محاکاتی»، «تقلید» از جهان برترین اهمیت را داشته است. این نظریه‌ها بر این باورند که شاعر یا نویسنده به گرته برداری از جهانی می‌پردازند که از پیش و به طور عینی در برابر او هست. چنین اعتقادی به ندرت بی پرده بیان شده است . منتقدان و نظریه پردازان، در سطحی کلی تر، محاکات را فرایندی خلاق پنداشته‌اند که ماحصل آن نمودی از واقعیت است یا تفسیری جهانشمول از آن. گیریم که متنی روایی بیانگر جهانی واقعی نباشد، باری می‌تواند توهمی از این جهان را با ترسیم جزییاتی واضح و مشخص در ذهن خواننده پدید آورد.

۲- نویسنده

برای نظریهٔ ادبی و نقد ادبی تا دوران ساختارگرایی و پساساختارگرایی این واقعیت که متن رافردی مشخص نوشته است برترین اهمیت را داشته است. هرچند نظریه‌های معاصر منکر چنین اهمیتی هستند، با اینهمه هنوز هم همه به آن توجه می‌کنند. همهٔ ما برای نویسنده قدرت و منزلتی عظیم قایلیم و او را آفرینندهٔ چیزی می‌دانیم که ارزشی پایدار دارد. نویسنده چنین قدرتهایی را یا مدیون الهام ربانی است که سرشتش را دگرگون می‌کند و به «جنون» اش می‌کشاند (شکسپیر) - حالتی فوق انسانی که ضمن آن شاعر جهان را با وضوحی « فراتر» از حد بینش ما و با استعداد و مهارتی فراتر از استعداد و مهارت ما درک و تفسیر می‌کند. به گفتهٔ وردزورث شاعر « انسانی [است] . . . برخوردار از حساسیتی زنده تر، سوز درونی و شوری فراتر از آن که معمول آدمیزادگان است». می‌توان گفت که شاعران «خلاقند» یا «سرشار از تخلیند»، چرا که دنیاهایی نو و سرگذشتهایی جدید می‌آفرینند. یا پای « تخیل» در میان است - با تعریفی که کالریج از آن به دست دارد: آن نیروی‌جادویی ترکیب کننده[9]... [که] خود را در تعادل یا آشتی ویژگیهای متضاد و ناسازگار باز می‌نماید ... طبیعی و مصنوعی را در می‌آمیزد و هم آهنگ می‌کند. این تصور تأثیری گسترده بر توجه« منتقدان نو»[10] به ویژگیهای وحدت و تنش در متن داشته است. همچنان که ایبرامز خاطر نشان می‌کند رمانتیسیسم توجه منتقدان و نظریه پردازان را قبل ازهرچیز به ذهینت شاعر معطوف کرد. بیان شخصی: نه تنها از نظر محتوا به گفتهٔ وردزورث آن «سیلان خودانگیختهٔ احساسات نیرومند»، بل همچنین از نظر سبک: دست یافتن به یک «صدای شخصی» قابل تشخیص.

تی. اس. الیوت از نظریهٔ «بیانی» رویگردان بود و روی غیرشخصی بودن اثر شاعرانه تأکید می‌کرد. «منتقدان نو» بر این بودند که نباید به شخص شاعر توجه کرد: نویسنده با نوشتن از متن در نوشته می‌شود و شخصیت و مقاصدش ربطی به نقد ندارد. (ویسمت، ۱۹۵۴)[11] چیزی که باید در سطح متن به آن توجه کرد چیره دستیهای نویسنده است، «خود متن» است. نظریهٔ بارت و فوکو ناظر بر یکسو نهادن و طرد بازهم ریشه‌ای تر مؤلف است. طرد نویسنده در پساساختارگرایی حمله‌ای است به ایدئولوژی دانش و قدرت برتر و به مالکیت متن‌ها و معناها.

۳- خواننده

آن روی سکهٔ کرنش در برابر نویسنده‌ای که بر متن فرمانروایی دارد، خواننده‌ای است فرودست و منفعل: به گفتهٔ قدما وظیفهٔ ادبیات «سرگرم کردن» و «آموزش دادن به خواننده» است. واژه کلیدی برای تبیین وظیفهٔ نخست «لذت» است که تعاریفی گوناگون از آن بدست داده شده: می‌تواند احساس امر والا، آرامش حاصل از تزکیهٔ عواطف و احساسات خشونت آمیز، هماهنگ کردن ذائقه‌ها و انگیزه‌ها باشد (ریچاردز، ۱۹۲۴) و حتی پدید آمدن احساسی سرشار از ستایش چیره دستی شاعر باشد. در نظریه‌هایی که وجه «زیبایی شناسانه» بر دیگر سویه‌ها می‌چربد، لذت امری است ایستا و آمیخته به تفکر. ولک. و. وارن آن را «تأملی که درپی اکتساب نیست» می‌نامند. (۱۹۶۳ ، ص ۳۲). وجه دیگر نظریهٔ قدمایی، کارکرد مفید آموزش دادن به خواننده است. ولک. و. وارن آن را چنین بیان می‌کنند: «زبان ادبی. . . بر آن است که بر شیوه های نگرش خواننده تأثیر بگذارد، او را متقاعد و در نهایت، دگرگون کند.» (۱۹۶۳، صفحه ۲۳). به این ترتیب، به سختی می‌توان ادبیات را از لفاظی و قلمفرسایی تمیز داد. از سوی دیگر، به هیچ رو نمی‌توان مدعی شد که اثر ادبی از نظر ایدئولوژیک خنثی و بی طرف است، مبتنی بر فرضهایی معین دربارهٔ روابط طبقاتی نیست و فاقد هدف است. پذیرش چنین ادعایی تن دادن به «ابتذال رو به گسترش فرهنگی بورژوازی» است که دامنگیر بسیاری از نویسندگان است. در واکنش نسبت به همین ابتذال است که ادبیات در قرن بیستم نیروی فرهنگی و اخلاقی دانسته می‌شود. ارزشی که ارزشهای انسانی را (به شیوه‌ای غیرمستقیم) آموزش می‌دهد و وزنه‌ای است در برابر ابتذال، که از سنگینی آن می‌کاهد.

فورمالیسم روسی از دیدگاهی متفاوت به رابطهٔ «ادبیات و خواننده» می‌نگرد. در فورمالیسم نیز متن کانون اصلی است، اما نظریهٔ «آشنایی زدایی» (بیگانه گردانی) را می‌توان نظریه‌ای روانشناختی از خواندن و ادراک دانست. ویکتور اشکلوفسکی چنین استدلال می‌کند که ادراک در زندگی عادی کند و گرفتار عادتها است. هنر، با غیرعادی کردن و بیگانه کردن زبان، خواندن را دشوار می‌کند و خواننده را ناچار می‌کند که نقاب شعور متعارف را به یکسو افکند و جهان را در پرتوی نو بنگرد. نظریهٔ آشنازدایی (بیگانه گردانی) خواننده را شرکت کننده‌ای فعال و مسئول در آفرینش متن می‌داند نه مشاهده‌گری منفعل که به نشان دادن مجموعه‌ای از واکنشها بسنده می‌کند. یکی از تحولات بسیار پراهمیت در نقد نوین دادن نقشی برجسته و فعال به خواننده است. به گفته «بارت در متن، تنها خواننده سخن می‌گوید» (۱۹۷۵، ص ۱۵۱). متنی که در آن همه چیز برای خواننده شفاف است چیزی به او نمی‌دهد، بی تأثیر است. اما هنگامی

که خواننده، ناگزیراست مدام پل بزند، مدام بی معنی بگردد، متن مؤثر، جذاب و سرشار از اطلاعات می‌شود.

۴- متن

تئوریزه کردن «ادبیات» به منزلهٔ «متن» در دوران نـوین در چارچوب نفی عوامل محاکاتی، کاربردی (عـملی) و بـیانی صورت گرفت. استراتژی بنیادی نظریهٔ متن گرایانهٔ تـرسیم خط و مرزیست حول متن. گفته می‌شود که متن اثـر ادبـی «مستقل و قائم به ذات» است، مستقل از سرچشمه‌های آن در تاریخ و در شخص نویسنده است، متوجه هـدف عـملی خاصی نیست، هیچ اثر جسمانی بر خواننده ندارد. شرط و شروطی که ویسمت و بیردزلی بـرای قـصد و تأثـیر قـایل می‌شوند (ویسمت، ۱۹۵۴، صفحات ۳۹-۳) بیانگر تـمایل نظریه پردازان به محدود کردن و کنار گذاشتن است. این امر بر نظریه پردازان و منتقدان انگلیسی و امـریکایی از دهـه ۱۹۵۰ تأثیری شایان گذاشته است. «جهان» نیز به یکسـو نهاده می‌شود. ادبیات واقـعیتی از پـیش موجود را تـرسیم نمی‌کند، بل جهانی قائم به ذات، مستقل و متعلق به خود را خلق می‌کند. از همین روست تأکید افرادی همچون ولک. و. وارن (۱۹۶۳) بر «داستان»، « تخیل»، «ابداع». نیز، متن ادبی از مسئولیت منطق دار بودن علم، از مسئولیت راستین بودن یا دروغین بودن ارجاع به مصداق مبراست. (ریچاردز، ۱۹۲۴). نظریهٔ به خود پاینده بودن متن، عناصر جهان، نـویسنده و خواننده را بی اعتبار می‌کند و به یکسو می‌نهد. متن قائم به ذات است، «زندگی خاص خود را دارد» و به گـفته الیـوت: استعارهٔ ارگانیسم (تشبیه اثر ادبی به مـوجودی زنـده) کـه اغلب، به پیروی از کالریج، به میان می‌آید بیانگر ساختاری یکپارچه و منسجم از اجزایست که در کارند تا زندگی [این ساختار] قوام و دوام یابد. نظریهٔ به خود پایندگی بـه مـدد واژگانی درون نگر و تقریباً خودپرستانه بیان می‌شود: «خود شـعر»، «سـاختار ذاتـی»، «نـقد ذاتـی»، «ذاتـی»، «درون باشنده»، «جوهری»، و نیز به مدد واژگانی انعکاس (مبتنی بر فعل لازم) تا متعدی: «به خود بازتابنده»، «متمرکز بر خود»، «رجوع کننده به خود». گفتن این که متن «به خوَد پاینده» است معمای هستی شناسانهٔ چـیستی وجـود مـتن را حـل نمی‌کند. این که می‌توان خمیر «آن» را آسان بـه کـار بـرد روشن می‌کند که متن ادبی نوعی شیئی دانسته مـی‌شود. در نقد نو ریشه اصلی واژهٔ «POESIS» زنده شده است: متن چیزی ساختگی،ساخته شده، یا ممنوع دانسته می‌شود. اثری هنری تلقی می‌شود، برخی تعبیرهای استعاری همان مشخص بودن و انضمامی بودن هنرهای شکل پذیر سنتی را در مورد مـتن ادبـی نـیز صـادق مـی‌دانـند: «شـمایل»، «تـمثال»، «تندیس». شگفت آور نیست که شماری از رویکـردها بـر مادی بودن متن ادبی، اهمیت وسیله ، که عموماً آن را زبـان می‌دانـند تأکـید مـی‌شود. چـنین رویکـرهایی را مـی‌توان «فـرومالیست» (صـورت گـرا) نـامید. آگـاهانه‌ترین و آشکارترین این رویکردها در فورمالیسم روسی دههٔ ۱۹۲۰ ریشه دارند. کمال یافته ترین آنها ساختگرایی دههٔ ۱۹۶۰ است و معتبرترین سـخنگویانش ویکـتوراشکـلوفسکی ([۱۹۱۷] ۱۹۶۵) یـان مـو کـاروسکی ([۱۹۲۳] ۱۹۶۵) و رومان یاکوبسون (۱۹۶۰) هستند. یـاکـوبسون مـی‌گوید: « کارکرد شاعرانهٔ» زبان (یعنی آن ویژگی که ادبیات را ادبـی مـی‌کند [از ادبـیات ادبـیت مـی‌سازد] عـبارتست از « موضعگیری (Einstellung) نسبت به پیام به معنای اخص، تمرکز بر خود پیام به خاطر خود آن ... این کارکرد با تشـدید ملموس بودن نشانه‌ها، دوگانگی بنیادی میان نشانه و اشیاء را ژرفتر می‌کند) (۱۹۶۰، صفحه ۳۵۶). منظور یاکوبسون از پیام شکل و صورت زبان متن، وجه آوایی و خط شناسانه، وجه نحوی و معنایی نه محتوای ابلاغ شده. تمرکز بر صورت متن از طریق سطح بالایی از ساختمند کـردن Struturation، توازی، Parallelism تمرکز شگردهای بلاغی کـه بـافتار Texture زبان را درهم فشرده و ضخیم می‌کنند، و «ملموس بودن نشانه‌ها را شدت می‌بخشند»، بدست می‌آید یا به گفتهٔ اشکلوفسکی با «افزایش دشواری و طول زمانی ادراک.» [۱۹۱۷] ۱۹۶۵، صفحه ۱۲). درک آتریج، با تحلیل زبـان خود تحلیهای یاکوبسون نشان داده است کـه ایـن نـظریه اساساً ستایش ژرف پیچیدگی و مته به خشخاش گذاشتن در (انگاره) الگو پردازی ساختاری است (آتریج، ۱۹۸۷، صفحه ۲۴). صورت گرایـی زبـانی، از هـمین رو، وجـوه اشـتراک بسیاری با دلمشغولی «نقد نو» نسبت به پیچیدگی سـاختار بلاغی دارد. تعریفی از هنر که با همین نحله ارتـباط دارد، تعریف امبرتو اکو است که توجه‌مان را به «پر نشانه گذاری» Overcoding، سنگین بارکردن متن از حداکثر آرایه‌های معنادار جلب می‌کند (اکو، ۱۹۷۶، صفحه ۲۶۴ به بعد)

ویژگی عمدهٔ دیگر پندارهای صورت گرایی و «نقد نو» از « ادبیات» فرض «زبان ادبی» یا «زبان شعری» خاص است که با «زبان عادی» یا «زبان علم» فرق می‌کند.

ولک. و. وارن (۱۹۶۳، صفحات ۲۲ - ۲۶) این مـلاکـها را برپایه وجه تمایزی که نظریهٔ[۴] امریکایی - انگلیسی (عمدتاً بر مبنای نظریهٔ معنا شـناسی آی. ای. ریـچاردز) در مـورد کاربرد ادبی یا شاعرانه زبان قایل است، بدست می‌دهند: این زبـان غـیرمصداقـی (ارجـاعی) non, referential، غیرعملی، غیرعلّی و غیره است. یکی از ملاکهایی کـه از سوی ولک. و. وارن بدست داده شده یادآور صورت گرایـی اروپایی یا زبانی است: «منابع شاعرانه زبان روزمره را سازمان می‌دهد و چفت و بست آن را محکم می‌کند، و گاه حتی آن را مخدوش می‌کند تا آگاهی و توجه ما را برانگیزد.» (صفحه ۲۴). زبان شاعرانه انحرافی است از زبان به طور اعـم، کـه قاعده‌های نحوی، معنایی و کاربردی آن را زیرپا می‌گذارد، از رهگذر تمهیداتی که برای بیگانه کردن و عادت زدایـی از رابطه مان با زندگی خودمان است به شیوه که اشکلوفسکی آن را مطرح کرده است.

وجوه اشتراک زبان شناسی و صورت گرایی نشـان داده کـه متنها به چـه مـعنا سـاختارهای صـوری عـینی انـد. متنها سازه‌هایی کلامی‌اند و می‌توان آنها را به این صورت تعریف کرد و برحسب مقوله‌هایی که در زبان شناسی قـرن بـیستم صورت بندی پیچیده‌ای یافته‌اند توصیف کرد.

ترجمهٔ احمد خزاعی



۱- برگرفته شـده هـمراه بـا انـدکی تـلخیص و تـغییر از «ادبیات» نوشته راجر فالر در «دانشنامهٔ ادبیات و نقد»، لندن Routledge ۱۹۹۱ صفحات ۱۱ تا ۲۶

۲- Roger Fowler ۳- Fiction

۴- Verbal Patterning

۵- mimetic ۶- pragmatic ۷- expressive

۸- objective

۹- سنتز کننده ۱۰- جریانی از نقد کـه آی. ای. ریـچاردز رهبری آن را داشته است.

۱۱- Wismat



مؤسسه انتشارات نگاه

فهرست کتاب‌های موجود موسسه انتشارات نگاه

			(ریال)
۱ـ آشیان عقاب	کنستانتین هون	ابراهیم یونسی	۱۳۰۰
۲ـ دوست مشترک ما(۲ جلد)	چارلز دیکنز	عبدالحسین شریفیان	۴۸۰۰
۳ـ مادام‌آرنو	گوستاو فلوبر	عبدالحسین شریفیان	۳۵۰۰
۴ـ قهر دریا	یاشار کمال	رحیم رئیس‌نیا	۳۲۰۰
۵ـ کوه جادو	توماس مان	دکتر حسن نکوروح	۴۵۰۰
۶ـ میراث شوم	جرج گیسینگ	ابراهیم یونسی	۵۷۰۰
۷ـ گورستان غریبان	ابراهیم یونسی		۶۵۰۰
۸ـ شوهر آهو خانم	علی محمدافغانی		۸۰۰۰
۹ـ دکتر بکتاش	علی محمدافغانی		۲۴۰۰
۱۰ـ شلغم میوه بهشته	علی محمدافغانی		۲۴۰۰
۱۱ـ پتر اول(۳ جلدی)	الکسی تولستوی	احمد نوری‌زاده	۶۰۰۰
۱۲ـ زوال خانواده دلیان	امیل مانو	آرتوش بوداقیان	۵۵۰۰
۱۳ـ مولن روژ	پیر لامور	سهیل روحانی	۴۷۰۰
۱۴ـ شاهکار	امیل زولا	اکبر معصوم‌بیگی	۴۵۰۰
۱۵ـ جوان خام (۲ جلدی)	داستایوسکی	عبدالحسین شریفیان	۵۰۰۰
۱۶ـ قصه‌های بابام		احمد شاملو	۲۱۰۰
۱۷ـ تسخیرشدگان(۲ جلدی)	داستایوسکی	علی‌اصغر خبره‌زاده	۴۲۰۰
۱۸ـ بر باد رفته	مارگارت میچل	حسن شهباز	۱۲۵۰۰
۱۹ـ قصه آشنا	احمد محمود		۷۰۰
۲۰ـ محکوم به اعدام	علی محمدافغانی		۱۰۰۰
۲۱ـ باد در بادبان	محمد بهارلو		۱۰۰۰
۲۲ـ مرگ سینمایی	محسن دامادی		۱۲۰۰
۲۳ـ مروارید و تانوی قرمز	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۹۰۰
۲۴ـ دره دراز و مرگ زندگی	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰
۲۵ـ کلیات اشعار نیمایوشیج			۶۳۰۰
۲۶ـ دیوان فارسی شهریار			۱۲۵۰۰
۲۷ـ دیوان ترکی شهریار			۲۸۰۰
۲۸ـ شعر زمان ما	احمد شاملو		۲۴۰۰
۲۹ـ شعر زمان ما	اخوان ثالث		۲۷۰۰
۳۰ـ شعر زمان ما	سهراب سپهری		۲۴۰۰
۳۱ـ شعر زمان ما	فروغ فرخزاد		۲۹۰۰
۳۲ـ دیوان پروین اعتصامی			۴۲۰۰
۳۳ـ دیوان حافظ			۴۲۰۰

			(ریال)
۳۴ـ مثنوی معنوی			۷۰۰۰
۳۵ـ مکتب‌های ادبی	رضا سیدحسینی		۴۵۰۰
۳۶ـ داستان و نقد داستان(۱)	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۳۷ـ داستان و نقد داستان(۲)	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۳۸ـ نقد ادب روس	اندروفیلد	ابراهیم یونسی	۲۵۰۰
۳۹ـ گزیده ادب فارسی	علی‌اصغر خبره‌زاده		۴۰۰۰
۴۰ـ شرح سودی بر حافظ	سودی	عصمت ستارزاده	۲۵۰۰۰
۴۱ـ شعر و شاعران	محمد حقوقی		۲۶۵۰
۴۲ـ نقد کلیدر	محمد بهارلو		۵۰۰
۴۳ـ ضحاک	الف.آویشن		۷۰۰
۴۴ـ سقوط جمهوری سوم	ویلیام شایرر	عبدالحسین شریفیان	۹۸۰۰
۴۵ـ نویسندگان پیشرو ایران	محمدعلی سپانلو		۲۲۰۰
۴۶ـ ادبیات آفریقا	دی‌آ. ئورن	ابراهیم یونسی	۴۸۰۰
۴۷ـ هوای تازه	احمد شاملو		۳۲۰۰
۴۸ـ کلیات شمس			۸۷۰۰
۴۹ـ ابراهیم در آتش	احمد شاملو		۷۰۰
۵۰ـ خاچیکیان	غلام حیدری		۲۸۰۰
۵۱ـ کرد و کردستان	درک کینان	ابراهیم یونسی	۲۱۰۰
۵۲ـ تغذیه کودک	لورنس پرنو	دکتر کیان‌وش	۵۵۰۰
۵۳ـ در جستجوی زبان نو	روئین پاکباز		۱۷۵۰۰
۵۴ـ کوچه هفت پیچ	دکتر باستانی پاریزی		۳۵۰۰
۵۵ـ تاریخ اجتماعی ایران جلد ۶	مرتضی راوندی		۷۵۰۰
۵۶ـ زندگی و هنر ون‌گوگ	پی‌یر کابان	اکبر معصوم‌بیگی	۱۵۰۰
۵۷ـ زندگی و هنر سزان	آمبرواز ولار	اکبر معصوم‌بیگی	۲۵۰۰
۵۸ـ اتللو	شکسپیر	ناصرالملک	۷۰۰
۵۹ـ چارلی چاپلین	دکتر حسن مرندی		۱۱۰۰
۶۰ـ فرهنگ فیلم‌های فارسی	جمال امید		۷۰۰۰
۶۱ـ مهدی خالدی	حبیب‌اله نصیری		۲۵۰۰
۶۲ـ فن نمایشنامه‌نویسی	لاجوس اگری	مهدی فروغ	۱۵۰۰
۶۳ـ مبانی زبانشناسی	اچیسون	محمد فائض	۲۸۰۰
۶۴ـ ذهن و زبان	اچیسون	محمد فائض	۸۵۰
۶۵ـ فرهنگ نام	فریده دانائی		۱۳۰۰
۶۶ـ برهنه میان گرگها	برونو اپتیز	عبدالحسین شریفیان	۲۵۰۰

آدرس: تهران خیابان ۱۲ فروردین تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

رومان یاکوبسون

نسلی که شاعرانش را بر باد داد

۴

آنچه شاعر درمی‌یابد، انقیاد شعرهایی است که می‌سراید و آنچه هم‌روزگارانِ شاعر درمی‌یابند، ضرورتِ رفتن راهی است که باید بروند. آیا امروز کسی مانده است که هنوز درنیافته باشد که کتاب‌های هر شاعر، فیلمنامه‌یی است که بازی او را در فیلم زندگی‌اش رهبری می‌کند؟ البته به جز شخصیت اصلی، نقش‌های دیگری هم هست. اما بازیگران این نقش‌ها یا در جریانِ کنش یا فوری پس از آن ــ بسته به نیازهای گره داستان ــ استخدام می‌شوند، گرهی که پیش‌تر متولد شده است و فیلمی که تا جزئی‌ترین جزئیات پایانش از پیش مشخص است.

به رغم بیگانگی مضمون خودکشی با مضمون‌های فوتوریست‌ها و گروهِ لِف، این مضمون پیوسته در آثار مایاکوفسکی تجلی می‌یابد: از نخستین شعرهای او گرفته ـ دیوانه‌ها، پس از جنگ نابرابرشان با روزمرگی زندگی، خود را دار می‌زنند (رهبر ارکستر، مرد دوبوسه) ـ تا فیلمنامه‌ی حالتان چطور است؟ ــ شاعر از خواندن خبر خودکشی دختری جوان در روزنامه به وحشت می‌افتد. مایاکوفسکی از کامسومولی می‌گوید که با تپانچه خودکشی کرده است و می‌افزاید: «چه‌قدر به من شبیه است/ وحشتناک است» و آنگاه همه‌ی شیوه‌های خودکشی را بر می‌شمرد: «خوشحالی کنید/ خودش/ خودش را تنبیه می‌کند/... چرخ قطار بر گردنم بوسه می‌زند/... تا رود می‌روم و سر را به دندانِ آب می‌سپرم/... و قلبم از حسرت گلوله می‌سوزد/ و گلو، خواب تیغ را می‌بیند/... آب مرا به سوی خود می‌کشد/ و شیب مرا به بالای بام‌ها/... داروساز/ چیزی‌ام بده/ که جانم را/ بی درد/ در فضا رها کند...»

خلاصه‌ی سرگذشتِ شاعرانه‌ی مایاکوفسکی به قلم خودش (یا اگر خوش‌تر دارید، مونتاژ دیزالوی زندگی او) چیست؟ جانِ شاعر، درد باورنکردنی نسل کنونی را شخم می‌زند. آیا سبب کینه‌ی شعرش به دژهای زندگی روزمره جز این است؟ آیا جز به این سبب است اگر کلمه‌هایش از «حرف‌های الفبای سده‌های فردا»ست؟ اما کلمه‌هایی است «به شرافتم سوگند/ رفیق ممیز دارایی/ مختصر پشیز درآمد شاعر». تصویر همیشگی مایاکوفسکی: «از شهر می‌گذرم/ و بر بالای نیزه‌ی خانه‌ها/ جانم/ تکه‌هایش را/ یکی پس از دیگری/ بر جای می‌گذارد». و با هر گام، آگاهی از بیهودگی جنگ تن به تن با زندگی روزمره تیزتر می‌شود و داغ شکنجه نشانش را بر جان شاعر می‌گذارد. هیچ راهی برای پیروزی زودرس نیست و شاعر «به تبعیدِ در زمانِ حال» محکوم می‌شود:

ماما!
بگو به خواهرها
به لودا
به اولگا
بگو
پسرت
برادرشان
در به در شده

بنمایه، سرشت ادبی‌اش را از دست می‌دهد. نخست از شعر به نثر می‌رود: «نمی‌دانم به کجا بروم» (یادداشت در حاشیه‌ی از این) و آنگاه از نثر وارد زندگی می‌شود: «ماما، خواهرها، رفقا، مرا ببخشید ــ راه خوبی نیست (و آن را به کسی توصیه نمی‌کنم)، اما چاره‌ی دیگری ندارم» (از نامه‌ی بدرودش پیش از خودکشی).

دیرزمانی است مایاکوفسکی مهیای خودکشی است. پانزده سال زودتر در مقدمه‌ی یکی از منظومه‌هایش می‌نویسد:

گاه
می‌نشیند
بر دلم
یک سئوال
چرا
به پایان نبرم
جمله‌ی هستی‌ام را
با نقطه‌ی یک گلوله؟
امروز
هر چه باداباد
غزل بدرودم را می‌سرایم

و مضمون خودکشی هر دم وسوسه‌انگیزتر و حاضرتر می‌شود. پرتنش‌ترین شعرهای مایاکوفسکی ـ انسان (۱۹۱۶) و از این (۱۹۲۳) ـ به این مضمون می‌پردازند. هر یک از این دو شعر، سرودِ شوم پیروزی سطحی‌گری زندگی بر شاعر است. بنمایه‌یی در این شعرها تکرار می‌شود: «و قایق عشق/ بر صخره‌ی زندگی روزمره درهم شکست» (شعری که در نامه‌ی بدرود اوست). شعر انسان توصیفی دقیق از خودکشی مایاکوفسکی است. در شعر از این، سرشتِ ناادبی مضمونِ خودکشی به‌وضوح حس می‌شود. از این ادبیاتِ گزارشگر واقعیت‌هاست. در از این، نخست تصویرهای انسان از نو تکرار می‌شوند اما به شیوه‌یی دلهره‌انگیزتر و مرحله‌های هستی با دقت برشمرده می‌شوند: «نیم‌مُرده‌یی در گرداب دهشت روزمره»، «واپسین مرگ»، «در دلش سرب!/ مباد کوچک‌ترین لرزه‌یی باشد/ حتا». مضمون خودکشی آنقدر نزدیک است که دیگر ارائه‌ی فقط طرحی دور از آن امکان ندارد («چه سود از برشمردن/ تو به من این درد را دادی/ من به تو آن درد/ من این تیره‌روزی را کشیدم/ تو آن تیره‌روزی/ من به تو این ناسزا را گفتم/ تو به من آن ناسزا را»). برای ترمز کردنِ سرعتِ فرارسیدنِ خودکشی، باید جن را از بدن بیرون کرد، به جن‌گیری نیاز است و به اعلامیه و افشاگری. و از این سر آغاز این چرخه‌ی جن‌گیری است: «نخواهم گذاشت/ هرگز/ هیچکس/ ببیندم/ خرج انفجارم خالی/ سکوت کرده‌ام»، «باید زندگی کنم/ زندگی کنم/ باز هم و باز هم/ و سال‌ها بَرَدَم با خود/ سال‌های سال»... شعر با سرگی یسنین اوج این چرخه است. مایاکوفسکی هدفِ سنجیده و قاطع این شعر را جلوگیری از تأثیرهای احتمالی شعر خودکشی یسنین می‌دانست. اما امروزه که با سرگی یسنین را می‌خوانیم، در می‌یابیم که این شعر حتا از شعر بدرودِ یسنین هم سوگناک‌تر است. بدرود یسنین از تساوی مرگ و زندگی می‌گوید. اما تنها حجت مایاکوفسکی برای ترجیح زندگی این است که زیستن از مردن دشوارتر است. و چنین تبلیغی مسئله‌ساز است، درست همانندِ «خوشبخت بمانیدِ» نامه‌ی بدرودش و آنچه در شعرهای پیشینش می‌گفت: تنها عامل بازدارنده در برابر وسوسه‌ی تپانچه ناباوری به دنیای دیگر است.

اما با مرگ مایاکوفسکی، ترحیم‌نامه‌نویسان ادعایی دیگر می‌کنند: «می‌شد هر چیزی را از مایاکوفسکی انتظار داشت جز اینکه خودکشی کند. هر کس ممکن بود خودش را بکشد به جز مایاکوفسکی» (ی. آداموویچ)، «هر کار هم می‌کنم نمی‌توانم اندیشه‌ی خودکشی را با چهره‌ی او هماهنگ کنم» (آ. لوناچارسکی)، «مرگش با خصوصیاتش به عنوان شاعری که خود را یکسر ایثار انقلاب کرده بود هیچ سازگاری ندارد (ب. مالکین)،

«مرگش با زندگی‌اش ناسازگار است، درست همان‌طور که با آثارش بیگانه است» (مقاله‌ی شورای دبیران «پراودا»)، «چنین مرگی به هیچ وجه با مایاکوفسکی‌یی که می‌شناسیم نمی‌خواند» (آ. خالاتوف)، «اصلا به‌اش نمی‌آید. نکند از ما، از همه‌ی ما، هیچ‌یک مایاکوفسکی را نمی‌شناختیم؟» (م. کولتسوف)، «البته در او هیچ چیز نبود که چنین پایانی را توجیه کند» (پیوتر پیلسکی)، «نمی‌فهمم. مگر چه کم داشت؟» (دمیان بیدنی).

یعنی ممکن است که همه‌ی این اربابانِ قلم، «کل آثار مایاکوفسکی» را این‌چنین از یاد برده باشند؟ تا این اندازه نفهمیده باشند؟ نکند یقین دارند که آثار مایاکوفسکی همه کذب است؟ زورکی و به‌اجبار چنین سروده است؟ علم ادبیات وجود رابطه‌ی استنتاجی بی‌واسطه و مستقیم میان شعر و زندگی شاعر را رد می‌کند. اما این به آن معنا نیست که میان زندگی هنرمند و هنر او هیچ پیوندی وجود ندارد. این گونه ضدیت با سرگذشت‌گرایی وجه مشترکِ واژگونِ مبتذل‌ترین سرگذشت‌گرایی است. آیا ستایش مایاکوفسکی از «ایثار راستین و شهادتِ» استادش خلبنیکوف از یادها رفته است؟ «سرگذشت خلبنیکوف با ساخته‌های کلامی درخشان او برابری می‌کند. سرگذشت او الگوی شاعران و خار چشم شعرفروشان است.» مگر مایاکوفسکی نبود که نوشت مجموعه‌ی تولید شعری شاعر باید حتا رخت و لباس شاعر، حتا خصوصی‌ترین گفتگوهایش در خانه با زنش را تعیین کند؟ مایاکوفسکی کارآیی عملی عظیم اتصال میان سرگذشت شاعر و شعر او را به‌وضوح درمی‌یافت. مایاکوفسکی می‌گفت که با واپسین شعر یسنین، مرگ او امری ادبی شده است. «ناگهان همه به‌وضوح متوجه شمار مُرَدّدهایی شدند که این شعر توانمند ــ بر کلمه‌ی شعر تأکید دارم ــ به طناب و تپانچه سوق خواهد داد.» مایاکوفسکی هنگام نگارش سرگذشت خود می‌نویسد رویدادهای زندگی شاعر تنها هنگامی ارزشمند است که «از آن‌ها کلمه درآید». و کیست که جرئت کند بگوید که از خودکشی مایاکوفسکی کلمه‌ها درنیامده است؟ شاعر پیش از مرگ نوشت: لطفاً شایعه پراکنی نکنید. اما آن کسانی که اصرار دارند مرگ او را امری «صد در صد خصوصی» بدانند و از سرگذشت ادبی‌اش جدا کنند، جوّی از خاله‌زنک بازی ایجاد می‌کنند، آن‌هم خاله‌زنک بازی بدطینتانه و پر از سکوت‌های پرمعنا.

این یک واقعیت تاریخی است که اطرافیان مایاکوفسکی کوچک‌ترین باوری به تک‌گویی‌های غنایی او نداشتند، «لبخند می‌زدند و گوش به حرف‌های دلقکی پرآوازه می‌سپردند». نقاب‌های همیشگی‌اش را چهره‌ی واقعی او می‌پنداشتند. و این نقاب‌ها فراوان بود: نخست تظاهر به بلاهت («چه خوب است/ پنهان در پیراهنی زرد/ جان از گزند نگاه ایمن داشتن»)، دوم تقلید از روزنامه‌نگارانِ حرفه‌یی پرشور: «چه خوب است/ زیر دندان تیغه‌ی اعدام/ این

فریاد:/ شیر کاکائو فان‌هوتن بنوشید!» وقتی نیز شاعر شعار همیشگی‌اش را تحقق بخشید و با

شش‌دانگ صدا فریاد کشید «دوچاپ طلایی‌اش را بنوش!» یا «ای تو که در فکر سعادت خویشی، در قرعه‌کشی استقراض ملی شرکت کن!»، شنوندگان و خوانندگانش در این فریادها فقط آوازه‌گری می‌دیدند و تبلیغات و از دیدن تیغه‌ی اعدام عاجز می‌ماندند. راستی هم ظاهراً باور به اثر مثبت قرعه‌کشی استقراض ملی و کیفیتِ عالی پستانک‌های موسلپروم از دیدن واپسین حد یأس انسانی و شهادت و نیم‌مرگ شدن شاعر آسان‌تر است. شعر از این مأیوس‌ترین ناله‌ی ممتدی است که در طول سده‌ها سر داده شده است. اما مسکو اشک را باور نداشت و مردم برای ترفند هنری بعدی او دست می‌زدند و هورا می‌کشیدند و تازه‌ترین «مهملات زیبا» را می‌خواستند. وقتی هم به‌جای آب‌میوه‌ی قلابی، خونِ وُشکسان و حقیقی جاری شد، همه با تعجب گفتند: قابل درک نیست! اصلا با چیزهای دیگرش نمی‌خواند.

حتا خود مایاکوفسکی نیز گاه کاری می‌کرد که همه در اشتباه بمانند (نوعی دفاع از خود؟).

در ۱۹۲۷ با هم گفتگویی داشتیم:

من مجموعه‌ی هیجان‌های ممکن محدود است. می‌شود فرسایش زودرس نسل‌مان را پیشگویی کرد. نشانه‌های این فرسودگی با سرعت افزایش می‌یابد. آسیف را بگیر: این چه بلایی است سرمان آمده، چه بلایی، یعنی ممکن است جوانی‌مان را از دست داده باشیم! شکلوفسکی خودش برای خودش دعای میت می‌خواند!

او حرفت ابلهانه است! من همه چیز را هنوز در پیش رو دارم. اگر یک روز به این نتیجه برسم که بهترین کارهایم به گذشته تعلق دارد، آن روز روز آخرم خواهد بود.

(شعری را که اندکی پیش سروده است به یادش می‌آورم:

متولد شدم
بزرگ شدم
با پستانک شیرم دادند...
زندگی کردم
کار کردم
و پیر شدم...
زندگی‌ام تمام می‌شود
همان‌طور که
جزیره‌های آتشفشانی می‌میرند)

او نامربوط است! یک افت صوری است و بس! فقط یک تصویر است و بس! از این تصویرها تا دلت بخواهد وجود دارد. مثلا آخر شعر در خانه این طور بود:

دوست دارم کشورم حرفم را بفهمد
اما اگر نفهمید چه باک
از کنار کشورم خواهم گذشت
مانند باران اریب تابستان

اما اوسیپ بریک به‌ام گفت: خطش بزن، اصلا لحنش مناسب نیست. من هم خطش زدم.

فورمالیسم خشکی که ایمان ادبی فوتوریست‌های روس را می‌ساخت شعرشان را ناگزیر به پادنهشت فورمالیسم کشاند، به «فریاد ناخالص» برون‌جسته از قلب و به صداقتِ به‌دور از هرگونه شرم و آزرم. فورمالیسم، تک‌گویی غنایی را میان «» قرار می‌داد و برای «من» شاعرانه اسم مستعار می‌خواست. و چه اضطرابِ دردناکی بود وقتی ناگهان معلوم می‌شد که اسم‌های مستعار چه‌قدر شفاف‌اند و شبح‌های هنر مرزها را زدوده‌اند تا ــ همانند دختر جوان یکی از فیلمنامه‌های قدیمی مایاکوفسکی که به‌دست نقاشی دیوانه ربوده می‌شد ــ به زندگی مهاجرت کنند.

در اواخر زندگی مایاکوفسکی، سرودخوانی و هزل او سوگ‌آوایش را از چشم همگان پنهان نگه می‌داشت، سوگ‌آوایی که شاعر خود آن را با شعر غنایی به طور عام یکسان می‌دانست. باخترزمین حتا تصوری از این پی اساسی شعر مایاکوفسکی ندارد و در او فقط «طبل‌زن انقلاب اکتبر» را می‌بیند. می‌توان این پیروزی بیانیه‌های تبلیغاتی را به شیوه‌های گوناگون و در زمینه‌های گوناگون توضیح داد. از دیدگاه هنر، بیت‌های از این «تکرار» فشرده و کمال یافته‌ی «گذشته» است. در ۱۹۲۳، مایاکوفسکی به آخر خط سوگ‌آواها رسیده بود. شعرهای روزنامه‌نویسانه‌ی او به‌جز ذخیره‌ی شعر و تجربه‌یی برای ساختن مصالحی نو و پرداخت نوع‌های ناشناخته‌یی از شعر نبود. تردیدم را درباره‌ی این شعرهایش با او در میان گذاشتم. به‌ام گفت: «دیرتر آن‌ها را هم خواهی فهمید». و وقتی نمایشنامه‌های ساس و شستشو درآمد، فهمیدم که به راستی هم شعرهای این سال‌های آخر نمایشگر کار عظیم آزمایشگاهی بر روی کلمه و مضمون بود و مایاکوفسکی حاصل کارش را که امکان گسترش بی‌پایان داشت، استادانه در نخستین تلاش‌هایش در عرصه‌ی نثر نمایشی می‌آزمود.

از دیدگاه پیوند اجتماعی، شعرهای روزنامه‌نویسانه‌ی مایاکوفسکی گذار از حمله‌ی رودررو و شدید و رسیدن به جنگ موضعی فرسایشی حکایت دارد. زندگی سطحی روزمره در انبوهی از جزئیاتِ دل‌شکننده پاره‌پاره می‌شود. سطحی‌گری روزمره دیگر حتا «رذالت با چهره‌یی راستین و مشخص» نیست و بل «نامردی حقیر و پست و مبتذل» است. نمی‌توان با داوری‌های والا ــ ی «کلی و عمومی» ــ، با طرح نهشت‌های کمونیستی و با شیوه‌های انتزاعی شاعرانه جلو روزمرگی را گرفت. «باید لشگریان دشمن را دید، تیر را جهت داد»، باید با «چیزهای کوچک اما عملی» به جنگ «لانه زنبور مسکین صفتی‌ها»ی روزمرگی رفت و نگرانِ تخفیف کارزار نبود. از دیدگاه مایاکوفسکی، سفارش بی‌واسطه‌ی اجتماع به شاعر کشف شیوه‌هایی است برای توصیفِ «چیزهایی کوچک که می‌توانند به گامی حساب‌شده به سوی آینده بدل شوند».

اگر تخفیف مایاکوفسکی به تک‌عرصه‌ی تبلیغات درست نیست، تفسیر یک‌جانبه‌ی مرگ او نه‌تنها غلط که سطحی‌نگری و ناروشن‌بینی است.

«تحقیقات مقدماتی نشان می‌دهد که انگیزه‌های خودکشی صرفاً شخصی بوده است.» مایاکوفسکی خود پاسخ این تفسیر را در زندگی‌نامه‌اش داده است: «بنا به انگیزه‌های شخصی در مورد زندگی به‌طور کلی».

بلا کون به متوفی درس می‌دهد: «نباید منافع کاری عظیم را بازیچه‌ی هوا و هوس‌های خود کرد». مایاکوفسکی جواب او را نیز مدت‌ها پیش در از این داده است:

در این مضمون
شخصی
حقیر
که نه یک بار
بلکه ده‌ها بار سر داده شده است
من
سمور شاعر
چه چرخ‌ها که در این مضمون زده‌ام
و چه چرخ‌ها
که دوست دارم
باز هم بزنم
این مضمون
اینک
دعای بودا شده است
این مضمون
اینک
دشنه‌ی سیاهان را تیز می‌کند
برای جنگ با اربابان
اگر
بر سیاره‌ی مریخ
تنها یک موجود زنده باشد
با قلبی انسانی
این موجود نیز
اینک
دندان می‌غروچد
تا همین حرف‌ها را بگوید

کولتسوفِ پاورقی‌نویس نیز از قافله عقب نمی‌ماند. دوان‌دوان می‌گوید: «مایاکوفسکی دیگر حوصله‌ی آن همه مسایل عملی و گروهی و ادبی و سیاسی را نداشت. تپانچه را مایاکوفسکی شلیک نکرد. تپانچه را کس دیگری شلیک کرد، یک آدم تصادفی که برای یک لحظه بر روانِ ضعیف‌شده‌ی شاعر مبارز و انقلابی پیروز شد. این خودکشی را دست به دست هم دادنِ موقتی حادثه‌های گوناگون موجب شد.» اما جواب او را نیز مایاکوفسکی مدت‌ها پیش داده است:

رویا شر است
رویا دیدن
بلاهت
چاره
جز کشیدن نیست
کشیدنِ بار بندگی هر روزه

تا ناگهان
دگرگون بنماید زندگی
ناگهان
از خُردچیزکی
بیرون زند
گوهرِ گوهرها

«ما عمل بیهوده و ناموجه مایاکوفسکی را محکوم می‌کنیم. مرگ او مرگی ابلهانه و بزدلانه بود. نمی‌توانیم در برابر ترک زندگی از جانب او و مرگ غیرقابل فهمش اعتراض نکنیم.» چنین است حکم‌های رسمی (از جمله حکم شورای مسکو و چند شورای دیگر). اما مایاکوفسکی این گونه سخنرانی‌ها در مرگ را نیز مدت‌ها پیش در ساس به ریشخند گرفته بود: «زویا بریوزکینا خودش را کشت! – عجب! پس حالا توی سلولش رویش پتو می‌اندازند...» ... استاد کمون جهانی آینده: «خودکش یعنی چه؟... خودتان به طرف خودتان تیراندازی کرده‌اید؟... از سر حواس‌پرتی؟ – نه، به خاطر عشق. – چرا مزخرف می‌گویید... عشق باعث می‌شود که آدم پل بسازد و بخواهد بچه‌دار شود... اما شما... بله! بله! بله!»

واقعیت گاه با امانت‌داری دلهره‌آوری برخی از نیشخندهای مایاکوفسکی را تکرار می‌کند. پوبدونوسیکوف، آدم مضحکِ اصلی شستشو – که به آناتول واسیلیچ لوناچارسکی خیلی شبیه است – می‌گوید: «من وقت قایق‌سواری ندارم... این جور تفریح‌ها فقط به درد منشی‌ها می‌خورد: بران قایق‌ران! من قایق ندارم، کشتی دولت در دست‌های من است.» لوناچارسکی نیز در میتینگ یادبود مایاکوفسکی حرف‌های همزاد مضحکش را کلمه به کلمه تکرار می‌کند و می‌گوید که شکسته شدن قایق عشق در شعر بدرود مایاکوفسکی «طنینی غمگنانه» دارد: «اما ما این را می‌دانیم که مایاکوفسکی دریاهای طوفانی ما را سوار بر قایق عشق نمی‌نوردید. مایاکوفسکی ناخدای کشتی بزرگ اجتماع بود.» میل به ناهمبستگی با تراژدی «صرفاً شخصیِ» مایاکوفسکی گاه به مضحکه‌ی لجام گسیخته می‌رسد. روزنامه‌ها قطعنامه‌ی نویسندگان اورخووو – زویفسک را چاپ می‌کنند که در آن اربابان قلم «به افکار عمومی شوروی اطمینان می‌دهند که توصیه‌ی شاعر متوفی را از یاد نبرده هرگز در این مورد او را سرمشق خود قرار ندهند».

عجیب آن است که کسانی در این مورد از صفت‌های «خصوصی» و «تصادفی» و غیره بهره می‌گیرند که معمولا مدعی حکومت قاطع جبرند و همیشه توضیح‌های جامعه‌شناختی می‌خواهند. مگر می‌شود وقتی در کم‌تر از چند سال گل سرسبد شعر روسیه جارو شده است سخن از مسئلهٔ خصوصی راند؟

وقتی در چکامه‌ی پرآوازه‌ی مایاکوفسکی هر کشوری پیش می‌آید تا بهترین ارمغانش را به انسان فردا هدیه کند، ارمغان روسیه شعر است. «از کدام صداهاست که قدرت هر چه موزون‌تر در تاروپود آواز جای می‌گیرد!» باخترزمین شیفته‌ی هنر روسی است.

اما کدام هنر؟ شمایل‌پردازی و سینما، باله‌ی کلاسیک و پژوهش‌های نوین نمایشی، رمان دیروز و موسیقی امروز. اما شعر که چه بسا بزرگ‌ترینِ هنر روسیه است هنوز به کالایی صادراتی بدل نشده است. شعر روسی آنچنان خلوت‌جویانه و سخت به زبان روسی پیوند خورده است که تاب تحمل آزمون ترجمه را نمی‌آورد. شعر روسی دو دوره‌ی شکوفایی و بالندگی داشته است: در آغاز سده‌ی ۱۹ و در آغاز همین سده. پایان‌بخش دوره‌ی نخست نیز نابودی جمعی و زودرس شاعران بزرگ بود. برای درک درست عددهایی که در زیر خواهد آمد، کافی است فکر کنیم که اگر شیلر، هوفمان، هاینه و به‌ویژه گوته در ۳۰ تا ۴۰ سالگی می‌مردند، از آثارشان چه می‌ماند؟ ریلیف در ۳۱ سالگی اعدام شد، باتیوشکوف در ۳۶ سالگی جنون گرفت، ونویتینف در ۲۲ سالگی مُرد، دلفیش در ۳۲ سالگی درگذشت، گریبایدوف در ۳۴ سالگی و پوشکین در ۳۷ سالگی و لرمانتوف در ۲۶ سالگی کشته شدند. مرگ‌شان را بسیاری به منزله‌ی شکلی از خودکشی تلقی کرده‌اند. مایاکوفسکی جنگ تن‌به‌تن با سطحی‌گری روزمره را با دوئل‌های پوشکین و لرمانتوف قیاس می‌کرد. اما در واکنش اجتماع هر دو دوره در برابر این مرگ‌های زودرس نیز همانندی‌ها بسیار است. هر بار خلائی ناگهانی و عمیق حس می‌شد، آنچه هر بار بر جای می‌ماند احساس دلهره‌آور سنگینی جبر بر زندگی معنوی روسیه بود. و اما امروز نیز مثل دیروز آنچه پر سروصداتر و بیش‌تر مطرح می‌شود، مضمون‌هایی دیگر است.

باخترزمین از درک سبب این انبوه ابلهانه‌ی ناسزا به مردگان ناتوان است. اما واقعیت آن است که در دوره‌ی نخست نیز کسی بود کیکین نام که از این افسوس می‌خورد که چرا مارتینوف، قاتل «لرمانتوفِ مرتدِ کثافت» را زندانی کرده‌اند. نیکولاس اول در مرگ لرمانتوفِ شاعر گفت: «سزای سگ، مرگ سگی است». امروز نیز روزنامه‌ی رولْ [سُکان] به مناسبت مرگ مایاکوفسکی انبوهی ناسزا نشر می‌دهد تا به این نتیجه برسد که «از سرتاسر زندگی مایاکوفسکی هیچگاه هیچ بوی خوشی برنخاست. آیا مرگ فجیع او می‌تواند توجیهی برای زندگی‌اش باشد؟» (آفروسیموف). به‌راستی این کیکین‌ها و این آفروسیموف‌ها کیستند؟ صفرهایی نیمه‌باسواد که تنها یادگاری که از خود در تاریخ فرهنگ روسیه بر جای خواهند گذاشت ریدن‌شان بر قبر هنوز تازه‌ی شاعران است. اما آنچه دردناک است این نیست. آنچه دردناک است این است که حتا آدمی مانند خوداسویچ نیز، به رغم همه‌ی درگیری‌هایش در زندگی شعر روسیه، بر شاعر مرده پَساب دروغ و افترا می‌پاشد. خوداسویچ از وزن ویژه‌ی حرف‌هایش به‌خوبی آگاه است، آگاهانه افترا می‌زند و به یکی از بزرگ‌ترین شاعران روسیه می‌تازد. وقتی خوداسویچ با پوزخند از این می‌گوید که تنها سهم مایاکوفسکی پانزده سال طی طریق بود – «به اندازه‌ی عمر یک یابو» –، حرفش تف سربالاست، زخم‌زدنِ است که هرچند خود طناب به گردن دارد اما بر محکومان به

اعدام پوزخند می‌زند، تمسخر ترازنامه‌ی فجیع نسلی است که نسل خوداسویچ است. مایاکوفسکی ترازنامه‌اش را با زندگی می‌بندد: «حسابم با زندگی تسویه شده است» و از سرنوشت مسکین و حقیر خوداسویچ می‌گوید که بهترین تصویرگر «فجیع‌ترین استهلاک‌ها/استهلاک جان و روان» است.

یک حرف هم برای لوینسون‌های مهاجر. آندری لوینسون نامیست روزگار پوشکین را از نو با رنگ و لعاب مسکوی زنده می‌کند و می‌کوشد تصویری قراردادی و شمایل‌وار را جایگزین چهره‌ی زنده‌ی شاعر کند. اما پیش از مرگ مایاکوفسکی،... مایاکوفسکی حتا وضع پیش از مرگش را نیز خودش در حرف‌هایش در یک شب شعر، درست چند روز پیش از شلیک گلوله، گفته است: «این قدر سگ به پر و پاچه‌ام ول می‌کنند و این قدر مرا متهم به گناهانی می‌کنند که نمی‌دانم مرتکب شده‌ام یا نه که گاه فکر می‌کنم بگذارم و یکی دو سال بروم و مدتی فحش و ناسزا نشنوم!» مایاکوفسکی حتا دعوای سگ‌ها بر سر لاشه‌اش را نیز خیلی پیش با دقت سروده است:

پر از ناسزا
برگ‌های روزنامه
یکی پس از دیگری به پرواز در می‌آید
در گوش هیاهوی صداهاست!
بگیریدش! فحشش دهید!
من
مصیبت‌زده‌یی گرفتار بیماری عشقم
من که مزاحمتان نیستم
پس چرا ناسزایم می‌دهید؟
من فقط شعرم
من فقط
جان
اما از پایین صداها برمی‌خیزد:
نه!
تو دشمن مایی
تو
دشمن هماره‌ی مایی!
پیش از این نیز یکی اینچنین بوده است
یک سرباز سواره‌نظام!
باروت بو می‌کشد
سرب تپانچه
پیراهن یقه‌دریده!
بزدل را به عرش مبر!

این هم نمونه‌یی دیگر از مضمونِ «فقدان پیوند» میان مرگ مایاکوفسکی و آنچه پیش از آن بوده است.

روزنامه‌نویسان به موضوع‌هایی مثل جنایتکاران جنگی و مسئولان مرگ شاعران سخت دلبستگی دارند و کم نخواهند بود زندگی‌نامه‌نویسان آماتور علاقه‌مند به پژوهش‌های ویژه که بکوشند دلیل بی‌واسطه‌ی خودکشی را بیابند. اینان حتماً نام کسان دیگر را نیز بر فهرست «آنتس سگ‌پدر»، «سروان مارتینوف مهربان» و انبوه عجیب‌تر از غریب قاتلان شاعرها خواهند افزود. کسانی نیز که در عرصه‌ی شالوده‌ی پدیده‌ها پژوهش می‌کنند حتماً اگر به روسیه کینه بورزند خواهند توانست با نقل قول‌های دقیق و ذکر نمونه‌های تاریخی ثابت کنند که شاعری در روسیه حرفه‌یی خطرناک است. اگر کینه‌شان فقط به روسیه‌ی امروز باشد نیز به سادگی خواهند توانست با ذکر دلیل فرضیه‌هایی درخور بپرورانند. اما در تصور من، محق‌تر از هر کس آن شاعر جوان سلواک است که به‌ام گفت: «مگر فقط در روسیه است که وضع این جوری است؟ امروز در همه جای دنیا همین کار را می‌کنند.» این حرف پاسخی است به ادعای متأسفانه حقیقتِ بدیهی‌شده‌ی فقدانِ خفقان‌آور هوا و مرگِ شاعر در بی‌هوایی. سرزمین‌هایی هست که در آن‌ها دست زنان را می‌بوسند، سرزمین‌هایی نیز وجود دارد که در آن‌ها به این بسنده می‌کنند که به زنان بگویند «دست‌تان را می‌بوسم». کشورهایی هست که در آن‌ها پاسخ به انگاره‌ی مارکسیسم اِعمالِ لنینیسم است، کشورهایی نیز وجود دارد که در آن‌ها جنونِ پهلوانی و آتش زدنِ مؤمنان و جلجتای شاعران به‌جز معنای مجازی، معنای حقیقی هم دارد. در شعرهایی که ستانیسلاو نویمان، شاعر چک، و سلونیمسکی، شاعر لهستانی، در سوگِ مرگِ مایاکوفسکی سروده‌اند، مضمون تصادف نه در ارتباط با مرگ شاعر که در بقای شاعران مطرح می‌شود.

و در پایان نیز اینکه ویژگی روسیه در این نیست که شاعران بزرگش امروزه به مرگی فجیع مرده‌اند بلکه در این است که این شاعران وجود داشته‌اند. پس از بنیان‌گزاران سمبولیسم، دیگر شاعر بزرگی در میان ملت‌های باخترزمین ظهور نکرده است.

اما اگرچه وسوسه‌ی توسل به علیت برای سنگر گرفتن و در امان ماندن از تماس دردناک امر واقع وسوسه‌یی قوی است، مسئله نه مسئله‌ی علت‌ها و بل مسئله‌ی معلول‌هاست:

لکوموتیو ساختن کافی نیست
لکوموتیو چرخ می‌چرخاند و می‌گریزد
و اگر آواز نباشد تا ایستگاه راه‌آهن به لرزه درآید
وجود جریان تناوبی به چه کاری می‌آید؟

چند خط بالا از دستور جلسه‌ی ارتش هنر است. روزگاری که ما در آن زندگی می‌کنیم دوران بازسازی نام گرفته است و ما یقیناً باز هم لکوموتیو خواهیم ساخت، لکوموتیوهای فراوان و گوناگون. یقیناً باز هم انگاره‌های علمی خواهیم پرداخت. اما نسل ما اینک محکوم به کار سخت و پهلوانی سازندگی است بی‌آنکه حق داشته باشد که در هنگام کار آواز بخواند. حتا اگر آوازهایی نو از نو طنین پیدا کند، آواز نسلی دیگر خواهد بود و منحنی دیگری از زمان نمایشگرش خواهد شد. در هر حال عجالتاً که خبری نیست و ظاهراً به این زودی‌ها هم خبری نخواهد بود. چنین می‌نماید که تاریخ شعر روسیه مهیای آن می‌شود که در این سده نیز به دزدی روی آورد و دست سده‌ی ۱۹ را در دزدی از پشت ببندد: «سال‌های شوم ۴۰ نزدیک می‌شود»، سال‌های سوگ‌ناله‌های سنگین شاعران.

رابطه‌ی میان جریان تاریخ و کسانی که زندگی نسل‌ها را می‌نویسند، رابطه‌یی هوس‌بازانه و دم‌دمی است. هر دوران فهرست خودش را از دعوی اموال خصوصی دارد. تاریخ به ناشنوایی بتهوفن و آستیگمات بودن سزان دل می‌بندد. سن فراخوانی نسل‌ها به خدمت و مدت خدمت تاریخی‌شان نیز در هر دوره متفاوت است. تاریخ گاه شور جوانی نسلی را بسیج می‌کند، گاه سختی و پختگی‌اش را و گاه خِرَد پیری‌اش را. آنان که دیروز بر اندیشه‌ها و قلب‌ها مسلط بوده‌اند و در عرصه‌ی نخست صحنه بازی می‌گردند، امروز به عرصه‌ی دوم صحنه رانده می‌شوند تا زندگی‌شان را در خلوتِ اندوخته‌ی معنوی‌شان یا در تنهایی خانه‌ی سالمندان تمام کنند.

اما گاهی نیز اتفاق دیگری می‌افتد. نسل ما خیلی زودتر از موقع وارد صحنه شد: «فقط ماییم که چهره‌ی روزگارمان‌ایم/فقط برای ماست که شیپور زمان می‌نوازد». و اینک نسل دیگری نیست که جزئی‌ترین کمک را کند تا چه رسد به اینکه جانشین نسل‌مان شود. مایاکوفسکی این را به خوبی دریافته بود. هم صدا به ناگهان بریده است و هم توانِ هیجان‌انگیزی به ناگهان به‌آخر رسیده است. ذخیره‌ی بی‌سرپوش هیجان‌ها، شادی و غم، ریشخند و شور هدر رفته است و احتضار این نسل بی‌جانشین اینک نه به‌مثابه سرنوشتی خاص و بل به‌عنوان چهره‌ی روزگارمان رخ می‌نماید: خفقان تاریخ.

آنچنان پرجوشش و حریص به سوی آینده جهیدیم که نتوانستیم برای خودمان هیچ گذشته‌یی را محفوظ نگه داریم. پیوند زمان گسسته است. آنقدر برای آینده زیسته‌ایم، آنقدر به آینده اندیشیده‌ایم و به آن باور کرده‌ایم که دیگر هیچ حس ارضاکننده‌یی از اکنون نداریم: احساس زمانِ حال را از دست داده‌ایم. آنچه ما شاهدان و شرکت‌کنندگانِ آنیم به‌هم‌ریختن‌های عظیم اجتماعی، علمی و... است. سطحی‌گری روزمرگی را پشت سر گذاشته‌ایم. به تعبیر شگفت‌آور مایاکوفسکیِ جوان، «آن یکی پای‌مان هنوز در کوچه‌ی بغلی است و سگ‌دو می‌زند تا به این پای‌مان برسد». این را می‌دانیم که اندیشه‌ی پدران‌مان با روزگارشان ناسازگار بود و پدران‌مان اجاره‌نشینانِ زندگی کم‌هوای قدیم بودند. در این باره کتاب‌ها خوانده‌ایم. اما پدران‌مان دست‌کم هنوز به جبر حاکم بر هستی‌شان و به رفاه گوهری آن ایمان داشتند. اما برای فرزندانِ پدران‌مان، برای این خیل بی‌نظم فرسوده‌تر و بیگانه‌تر از پدران‌مان، جز کینه‌ی برهنه هیچ چیز نمانده است و «هر تلاش برای ساختن زندگی خصوصی همانند تلاش برای گرم کردن بستنی است».

آینده حتا از آنِ ما نیز نیست. چند صباح دیگر و ما را نامهربانانه مردم هزاره‌ی پیشین خواهند نامید. آنچه ما داشتیم فقط آوازهایی گیرا بود که ما از آینده سخن می‌گفت و اینک، ناگهان، این آوازهای جوشیده از پویش زمانِ حال تاریخ ادبیات شده‌اند. اکنون سرودخوانان را کشته‌اند و سرودهای‌شان را در موزه‌ها به گذشته سنجاق کرده‌اند. نسل کنونی بیش از پیش احساس ورشکستگی، سرگشتگی و بی‌کسی می‌کند. نسل کنونی نسلی است که به اصیل‌ترین معنای کلمه فاقد کلمه است. تمام

ترجمه‌ی م. کاشیگر

داستان

حسین آتش‌پرور

خاکسترها و ققنوس

۱

صبوری بی‌آن که چیزی به تهمینه بگوید، یا اصلاً تهمینه خبر داشته باشد، از خانه بیرون زده بود و اتوبوس او را یکراست به اول «سنتو» برده بود. به کمک راننده زُک چشم دوخت: «پس اینجا بهشت رضا نیست؟»

کمک راننده خسته، صبوری را نگاه کرد: «اشتباه سوار شدی پدرجان!» هر چه به مغزش فشار آورد، درست سوار شده بود. پاسبان راهنمایی، ایستگاه را نشان داده بود. راننده وقتی دید صبوری گیج دور خودش می‌چرخد، گفت: «عیب نداره برمی‌گردیم سرجای اول.»

در «گلکاری آب» شیشهٔ بغل را پایین کشید. از داخل اتوبوس ایستگاه را نشان داد. صبح از همان جا سوار شده بود. خوب نگاه کرد: میله‌ها، تابلو ایستگاه، آدم‌ها. دوباره در صف طولانی اتوبوس ایستاد. نزدیک‌های ظهر اتوبوس آمد. جمعیت او را با خود به داخل برد. فقط توانست میلهٔ وسط را بچسبد و به آن تکیه کند. پسربچه‌ای با لبخند جایش را به او داد. نشست؛ نفس راحتی کشید. دیگر چیزی نفهمید تا این که کمک راننده به شانه‌اش زد: «بلند شو پدرجان. رسیدیم. آخر خط بهشت رضا.»

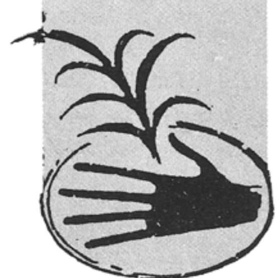
چیزهایی راکه به خاطر داشت با نشانی‌هایی که از این و آن پرس و جو کرده بود، چند بار در ذهنش مرور کرد. سرش را پایین انداخت و در امتداد درختان لخت سپیدار به راه افتاد. دسته‌ای کلاغ بر لاجوردی آسمان خطی دلگیر کشیدند و غارغاری سیاه به جا گذاشتند. از نرده‌ها و محدودهٔ بهشت رضا گذشت. بیابان بود با تپه‌های زباله، بُشکه‌های خالی قیر، خیارشورهای کپک زده، پیت‌های مچاله شدهٔ روغن‌نباتی و پنیر هلندی، لاستیک‌های نیم سوز. سرش همچنان پایین بود. تمام تپه‌های زباله و کپه‌های خاک را یک به یک گشت. آخر سر مستأصل روی کپهٔ خاک تازه‌ای نشست و سیگاری روشن کرد. یک گله سگِ سیاه رو به او زبانشان را بیرون آورده بودند یا او این طور حس می‌کرد. وقتی دید به جایی نمی‌رسد، از همان راهی که رفته بود، برگشت. به پشت دست نگاه کرد: سه و بیست دقیقهٔ بعد از ظهر بود. روی نیمکت قهوه‌خانهٔ کنار غسالخانه نشست. قهوه‌چی برایش دیزی آورد. لقمهٔ سوم را به دهان گذاشته و نگذاشته، نعش‌کشی از راه رسید. جلو غسالخانه ترمز کرد. راننده در عقب را باز کرد. بغل دستی تابوت را کشید. راننده پا به پا کردو با نگاه به جستجوی اطراف پرداخت. صبوری دید که دو نفری نمی‌توانند تابوت را بردارند. بی‌اراده لقمه را نیمه‌تمام گذاشت و لحظه‌ای بعد بدون آن که متوجه باشد، پایهٔ سوم تابوت روی شانه‌اش بود. داخل غسالخانه شدند. تابوت را کنار تخت مرده شور خانه گذاشتند. صبوری بی‌اراده برگشت دم در. سر پا نشست و سیگاری دود کرد. میت که شسته شد، دوباره پایهٔ تابوت بر شانهٔ صبوری بود و با آن می‌رفت. بیرون ردیف قبرها تابوت را بر زمین گذاشتند. در تمام این مدت کلامی بین آن‌ها رد و بدل نشد. اشکهای صبوری خود به خود بر گونه‌هایش می‌غلتید. گورکن، تا فارغ شد، صبوری او را به کنار کشید. سیگاری که آتش زده بود به دستش داد و چپ و راست را خوب نگاه کرد بعد آهسته پرسید: «کی مرده؟»

گورکن گفت: «نصف شب، کنار خیابان از سرما خشک شده. سن و سالی هم نداشته.»

وقتی گورکن صحبتش تمام شد، بی‌توجه راهش را کشید و رفت. صبوری همانجا نشست و با خود گفت: «زنده‌اش که بی‌صاحب بوده بگذار مرده‌اش بی‌کس و غریب نباشه.»

و به فکر فرو شد: سهراب را که می‌دانست و سیاوش هم خبرش را به او داده بودند. هنوز رو در روی تهمینه نایستاده بود و از کوره در نرفته بود که: «این دختره به کدام گوری رفته.»

تمام اتاق‌ها را گشت، کسی نبود، چند روز بود که دلش شور می‌زد و علتش را نمی‌دانست. تهمینه هم چیزی بروز نداده بود. وارد اتاق پروانه شد. آینهٔ اتاق تاریکی را نشان می‌داد. کورمال کورمال کبریت را پیدا کرد. گرد سوز را گیراند. با اکراه در پای آن نشست تا تهمینه پیدایش شود. خواب نبود، بین خواب و بیداری پروانه آمد. دستپاچه به گوشهٔ اتاق پناه برد. شرم همیشگی گونه‌هایش را گل



انداخته بود. سرش را پایین انداخت و به زمین چشم دوخت. روی روپوش، کاپشن داشت. هنوز کفش‌های اسپرتش را در نیاورده بود. کسی در زد. از پروانه دل نمی‌کند. به ناچار پله‌ها را پایین رفت و در را باز کرد. کوچه سیاه می‌زد. کبریت زد. کسی نبود. پله‌ها را بالا آمد. تازه می‌خواست پروانه را سیر ببیند. پروانه نبود. کنارهٔ گرد سوز ترک برداشته بود. سایه سیاه و دود گرفتهٔ پروانه در آتش می‌چرخید. درست وسط آتش بود. پروانه‌ها زیاد شدند. تا سه‌تایش را شمرد. آتش دیوانه‌وار شلاق می‌زد و پروانه زیر شلاق می‌سوخت.

لرزید. چیزی به یادش آمد. بلند شد. صبح به همین خاطر راه افتاده‌بود. در سر راه به عکس‌ها خیره شد. همه‌شان را دیده بود، یا این طوربه نظرش آمد. زیر لب فاتحه‌ای خواند و رفت به طرف قطعه‌های بعدی. یک به یک قبرها را گشت. سنگ قبرهایی را که خوانده نمی‌شد، با دست پاک کرد:

جوان ناکام...

مرحوم مغفور جنت مکان خُلد آشیان...

باورم نیست پدر رفتی و خاموش شدی

ترک ما کردی و با خاک هماغوش شدی

خانه را نوری اگر بود، ز رخسار تو بود

ای چراغ دل ما از چه تو خاموش شدی

عزیز پرپر شده...

مرحومهٔ مغفوره...

وقتی دید به جایی نمی‌رسد، دوباره برگشت سر همان خاک اول. نشست. بین خواب و بیداری گورکن تکانش داد: «بیدار شو پدرجان. چرا نمی‌ری خانه؟»

بهت زده وا چرتید: «همین‌طوری ماندم.»

گورکن گفت: «مگر نمی‌بینی شب شده. خوبیت نداره که در قبرستون بمونی. اتوبوس‌ها کم‌کم تعطیل می‌کنند.»

صبوری فقط شبح گورکن را می‌دید. چراغ‌های حاشیهٔ بهشت رضا تک و توکی روشن شده بود.

«به گمونم اتوبوس آخری هم رفته باشه. بیا تا به رانندهٔ نعش کش سفارش کنم همین طور که می‌ره، ببردت به شهر.»

صبوری که تنها صدا را شنیده بود، هر چه چشم گرداند، جز تاریکی چیزی را ندید.

۲

تهمینه دست را سایبان چشم کرد و دور خود چرخید. پرنده پر نمی‌زد: «خدایا با این تن علیل و قلب خراب چطور قبرستان به این عظمت را گشتم؟»

و انتهای قبرستان را نتوانست ببیند. قبل از آن که دور خود بچرخد، کنار قبری ایستاد، خم شد و چشمهایش را مالید. نشست. سنگ قبر را با دست پاک کرد:

در فصل بهار نوجوانی

آمد اجلت به ناگهانی

ناچیده گُلی ز باغ دنیا

رفتی تو از این جهان فانی

راه افتاد. چیزی به نظرش آمد. مکث کرد. برگشت. کنار قبر دیگری ایستاد. به گلدان شمعدانی خشک شدهٔ بالا سر قبر زُل زد. زنبیل سیب را به زمین گذاشت و کمر راست کرد.

پروانه دو دل برگشت و در صورت مادر خندید. پارچ آب را قبلاً از طاقچه برداشته بود. رفت طرف شمعدانی. تهمینه گفت: «بیشتر به فکر باش مادر!»

پروانه که شمعدانی را آب می‌داد، گفت: «چطور به فکر نیستم مامان!»

تهمینه گفت: «نمی‌خوای بگی کجا می‌ری مادر؟»

پروانه به گل‌های قرمز شمعدانی نگاه کرد و کمرنگ خندید: «جایی نمی‌رم مامان.»

تهمینه هنوز به گلدان شمعدانی خشک شدهٔ بالای قبر خیره بود. چیزی در ذهنش گذشت. با کمر خم راه افتاد و قوطی خالی کمپوتی از آشغالدانی پیدا کرد. چادر به کمر گره زد و قوطی را از گودال، آب کرد. در کنار شمعدانی خشک شده نشست. همچنان که آن را آب می‌داد، اشک‌هایش خاموش ریخت و سرش به بالا و پایین خم و راست شد:

از مرگ ناگهانی‌ات ای نو شکفته گل

بیگانه سوخت تا چه رسد به آشنای تو

غروب بود و آینه، غبار سرخی را نشان می‌داد. پروانه از این که گفته بود: «جایی نمی‌رم» انگار پشیمان شده باشد. لبش را گزید: «می‌رم عروسی، مامان.»

تهمینه نرمه‌های سبزی را در سینی ریخت و ناچار گفت: «پس زود برگردی مادر!»

هر دو با هم خندیدند.

وقتی پروانه رفت، سبزی آش پاک می‌کرد. کاپشن تنش بود. روسری را از جالباسی برداشته بود. خود را در آینه ورانداز کرد. تهمینه نگاهش کرد. برگشت تا در صورت مادر بخندد. چشم‌های تهمینه به اشک غلتیده بود.

صبوری بی‌آن که چیزی به تهمینه گفته باشد، یا به روی خود بیاورد، گیج دورش می‌چرخید تا این که عاقبت طاقت نیاورد و رو در روی تهمینه ایستاد: «اصلاً معلوم هست این دختره به کدام گوری رفته؟»

تهمینه به صبوری گفت: «گفت می‌رم عروسی.»

صبوری به جای خشمی که فرو داده بود سر تا پای تهمینه را با تمسخر برانداز کرد: «نمی‌خواست بره عروسی. می‌خواست خودش جواب بده.»

تهمینه یادش آمد و این که پروانه به مادر گفته بود: «لج بازیم با شما چیه مامان. یعنی من دوست دارم که شماها عذاب بکشین. اتفاقاً جواب ندادم تا شماها رو سر بلند کنم. نظرش را پرسیدم. حرف‌های زیاد زد. راست و دروغ و یک مشت تعارف. بعد درست‌ترین حرفش تکانم داد. استفراغم گرفت؛ نه از او، از حال و روز خودمان. آخرش از او تشکر کردم که آینه را گرفت جلوی صورتم. گفت: پروانه خانم از شما چه پنهان یک کلفت اگر بخوام بگیرم، در ماه باید کلی پول بدم. تازه شما ماشاءالله هزار ماشاءالله معلم هستین و سر برج حقوق دارین. دانشکده‌تان هم تمام می‌شه.» این بود که تهمینه مانده بود جواب صبوری را چه بدهد.

وقتی از پروانه خبری نشد چادر به سر کرد. یک لقمهٔ نان خشک به دهان گذاشت و نگذاشت، با گریهٔ درون راه افتاد، همان طور که برای سهراب و سیاوش خود را از پا انداخته بود:

«نداریم.»

«اسمش نیست.»

«نمی‌دانم.»

«اصلاً جنازه‌ای به این اسم ثبت نشده.»

تهمینه هر چه این پا و آن پا کرد، خبری نشد. وارد که شده بود، مثل اول اسمش را داده بود. به دفتر مراجعه کرد. مسؤول دفتر ردیف اسم‌ها را از شکاف چشم‌های موریش گذراند. دست آخر، کِسل، در صورت تهمینه خمیازه کشید: «این طور اسمی نداریم.»

تهمینه گفت: «همین جا بوده.»

و گریه امانش نداد.

مرد گفت: «حالا که نیست. از اولم نبوده. اختلال حواس پیدا کردی مادر.»

بهت زده سر پا خشکش زد. شقیقه‌هایش تیر کشیدند و چشم‌هایش به پرپر افتاد. در تاریک‌روشن ذهنش پروانه پشت شیشهٔ دو جداره کشیده و مسخ شده ایستاده بود. تهمینه با بغض در گلو گفته بود: «مگر نگفتی می‌رم عروسی مادر؟»

صدای پروانه با لرزشی آشکار آمده بود: «من که به شما دروغ نگفته بودم مامان.»

تهمینه دیگر یادش نمانده بود که پروانه چه گفته بود. فقط همین را به خاطر داشت که سرش را پایین انداخته بود و صدای هق هقی را که از گوشی و دهنی شنیده بود، مثل زنبور در کاسهٔ سرش صدا می‌کرد. نفس نفس زد بعد یکباره از جا پرید و صورتش را خراش داد: «پروانه، پروانه، مادر!»

و دهانش قفل شد.

مرد مثل این که با دیوار بوده باشد، صدا در گلو انداخت: «برو بیرن، چرا الم شنگه راه می‌اندازی مادر؟»

زنی زیر بغل تهمینه را گرفت. او را بیرون برد و در هوای آزاد روی زمین سیمانی نشاند، با مشتش از دستشویی آب آورد و به صورتش پشنگ کرد. تهمینه تکان خورد. غیه‌ای کشید و به لرزه افتاد. زن، سر تهمینه را به زانو نهاد: «گریه نکن خواهرم!»

تهمینه چیزی نمی‌گفت. بهت زده و لال به دورها نگاه می‌کرد. دو گلولهٔ اشک از روی گونه‌هایش آرام پایین خزید: «شاید بی‌خودی با صبوری شب تا صبح و صبح تا شب می‌گردیم: شاید اصلاً ما بچه‌ای نداشتیم!»

یک لحظه به شک افتاده بود. سرش همچنان می‌چرخید و در این چرخش سهراب و سیاوش بود و نبود: سهراب وقتی خواست برود، گفت: «مواظب باش مادر!» و دلش شور زد. بعد که کار از کار گذشت غیر از ریختن اشک چه کاری از دستش ساخته بود. تا مدت‌ها از خواب و خوراک افتاد. سیاوش را هم صبوری از او پنهان می‌کرد اما هر وقت پلک بر هم می‌نهاد، می‌دید که صبوری از بغل دست وانت پیاده شد. رفت عقب. سر جسد را گرفت و روی کپهٔ خاک گذاشت. برادرش گویا قبلاً زمین را چال کرده بود. جسد را دو نفری در کودال گذاشتند. حتی صدای پارس یک گلهٔ سگ را که حواس صبوری را به تاریکی برده بود، می‌شنید و سایهٔ صبوری را که تندتند بیل در خاک فرو می‌کرد، در نور چراغ‌های وانت، می‌دید.

بعد از آن روز که مسؤول دفتر چشم‌های قی کرده‌اش را مورچه‌وار روی ردیف اسم‌ها، دواند و سر آخر آب سردی روی تهمینه ریخت، از پا ننشست:

غروب از سر خاک برگشته بود و در ایستگاه منتظر اتوبوس بود. خواست از بغل دستیش‌به پرسد: «پس این اتوبوس لعنتی چه وقت می‌رسد؟»

چشم‌هایش گرد شد. بهت زده گفت: «خاک عالم به سرم مادر! من با این تنِ علیل و قلبِ خراب رفتم سر خاکت و تو گرفتی این جا نشستی دختر!؟»

پروانه سرش را پایین انداخت و لبش را جوید: «هیچ وقت به زحمت شما راضی نبودم مامان.»

«پس چرا این قدر گرفته‌ای دختر؟»

«سر کلاس حاضر و غایب می‌کردم. به اسم سهراب رسیدم. جواب نداد. او را با چشم‌هایم دیده بودم. لبخندش هنوز یادم هست. گفتم:

سهراب صبوری.

پشت سری گفت: غایب.

من گفتم: حاضر.

دسته جمعی گفتند: غایب خانم.

پشت سری شباهت زیادی به سیاوش داشت. چشم از کف خونالود سیمانی کلاس برداشتم تا به شاگردها بگویم: می‌بینید! سیاوش را پدرم صبوری شبانه در «تپه سلام»، خاک کرد. خاکش سبز است و سبزش شقایق.

شاگردها که چهره نداشتند، همه با گردن‌های باریک، به ترتیب دفتر نمره، پژمرده شده بودند.

تهمینه، پروانه را همچنان گوشی در دست می‌دید. عصبی و یکریز حرف می‌زد. محو و کشیده و درهم. بعد جلوش پرده سیاهی افتاد.

«بخر و ببَر!»

تهمینه چشم باز کرد. گاری دستی هنوز جلو ایستگاه بود. سر خاک که می‌رفت، کنار گاری ایستاد. به سیب‌های سرخ روی گاری زُل زد. مرد گفت «ببر خواهر، شب خیراته!»

و زنبیل تهمینه را پر از سیب کرد.

پای تهمینه روی نیمکت ایستگاه بی‌حس شده بود اما هنوز اتوبوس نیامده بود. همچنان به سیب‌های سرخ روی گاری مات بود. یادش نبود چه وقت از کنار گلدان خشک شده برخاسته بود. چند قدم که رفته بود، یادش آمد که زنبیل سیب را جا گذاشته. برگشت و آن را برداشت. به حاشیهٔ قبرستان رسیده بود:کپه‌کپه خاک بود. زیر لب گفت: «نه صورت قبری، نه چیزی، نه، خدایا!»

چشمش به سنگی افتاد که به درازا در کپهٔ خاک فرو شده بود.

«شب خیرات، بیا ببر!»

تهمینه به سنگ فرو شده در خاک خیره شد: «بگذار ببینم، مثل این که به سنگ‌ها، نوار قرمز به نشانه بسته شده.»

یکی از سنگ‌ها با نشانهٔ قرمز جان گرفت. پیش آمد. تهمینه بغل باز کرد: «پس کو برادرت سهراب؟» کاکل خونی‌اش را بوسید. سیاوش سنگ‌ها و کپه‌های خاک را با انگشت نشان داد. تهمینه که از شوق گریه سر داده بود، سیبی از زنبیل برداشت تا به سیاوش بدهد. از آن طرف کپه‌ها، سگ سیاهی رو به او زبان سرخش را در آورد. جیغ بلندی کشید. چشم‌هایش محو و در هم سیب‌های سرخ را در هوا می‌دیدند.

سیبی را در سراشیبی جلو ایستگاه، دنبال کرد. سیب‌های سرخ همچنان در سراشیبی می‌غلتیدند. سیب از لبهٔ جوی در میان لجن‌ها افتاد و صدای بمی به جا گذاشت. یک لحظه گم شد، بعد آهسته، گلوله‌ای سیاه که اصلاً به سیب نمی‌مانست، کثیف و بوبناک بالا آمد.

تهمینه در ایستگاه یکباره به خود آمد. سر بلند کرد. جوانک زردنبویی که رخت پاسبانی پوشیده بود، کنار گاری چپ شدهٔ سیب بی‌تفاوت ایستاده بود. تهمینه با خودش گفت: «لااله‌الاالله. پس این اتوبوس لعنتی کی می‌آد؟ پام شل شد.»

۳

کلّه‌های سیاه گوسفند را پشت پیشخوان قصابی چیده بودند. زبان‌های سرخشان که بین دو ردیف دندان سفید قفل شده بود، بیرون زده بود. تهمینه نفهمید چه وقت داخل قصابی شد؛ فقط چراغ زنبوری قصابی سوسویی زرد می‌زد که وارد کوچه شد. رو به روی قصابی پا به پا کرد و به اول و آخر کوچه که در ظلمت فرو رفته بود، نگریست. چشم‌های میشی گوسفند به یک نقطه وق زده بود. و آن نقطه تهمینه بود که داشت هنوز به چشم ها فکر می‌کرد.

«کلّه‌هاش نمیزه.»

حرف قصاب را نشنید. حتی وقتی که وارد شده بود، قصاب را که جثه‌اش از لاشه‌ای که از چنگک آویخته بود، و آن را شقه می‌کرد، کوچکتر بود، ندید. قصاب با وارد شدن تهمینه دست از شقه کردن کشید و به سر تا پایش نگاه کرد: «کله‌هاش نمیزه.»

بیشتر از آن که قصاب او را به خود آورد. لقی دندان‌های مصنوعی‌اش حال تهمینه را به هم زده بود. تهمینه غافلگیر شد: «گوشت می‌خواستم.»

گوشت نمی‌خواست. قصاب کوتوله جواب داد: «گفتم کله‌هاش نمیزه.»

و کارش را از سر گرفت.

تهمینه چیزی نگفت و پا را از چهار چوبه بیرون گذاشت. نمی‌دانست که چرا از غروب که در ایستگاه به انتظار نشسته بود، وقت و بی‌وقت سیاوش به نظرش می‌آمد، و حالا تاریکی و کوچه او را به یاد شبی انداخته بود که صبوری از حواس پرتی فراموش کرده بود عینکش را بردارد. بعدها در جواب اصرار تهمینه که: «هیچ جایش یادت نیست مرد؟»

صبوری باز تکرار کرده بود: «از بیراهه می‌رفتیم.»

تهمینه این را خودش می‌دانست. وقتی بیشتر پافشاری می‌کرد، صبوری جواب می‌داد: «عقلم کار نمی‌کرد، چیزهایی می‌دیدم. صد بار گفتم که تار می‌دیدم زن.»

تهمینه این‌ها را هم می‌دانست. حتی خبر داشت که برادر صبوری راننده بوده و صبوری در بغل دست وانت مثل بچه‌ها لب ورچیده بود و از بیراهه رفته بودند. در همین فکرها بود که به خانه رسید. صبوری دم در نشسته بود. تهمینه گفت: «چرا این جا؟»

صبوری که سر را از روی زانو بلند کرده بود، در تاریکی گفت: «دیدم از تو خبری نیست، بعد هم برق رفته بود، کبریت زدم و گرد سوز را روشن کردم. صدای در آمد. فکر کردم آمدی. یادم نبود که کلید داری. وقتی دم در آمدم، کسی نبود. رفتم بالا و سماور را روشن کردم. چشم‌هایم

تازه داشت گرم می‌شد که دوباره در زدند. تا در را باز کردم دیدم یک آدم کوتوله پیش روم سبز شد.

کبریت زدم. خون چشم‌هایش را گرفته بود. به گمانم «فتاحی قصاب» بود. گفت: «سلام.»

گفتم: «فرمایش؟»

گفت: «منزل آقای صبوری؟»

گفتم: «این طور شخصی نداریم.»

گفت: «اجازه می‌فرمایید؟»

حرفش را ناتمام گذاشتم و در را بستم و پشت به در بسته دادم و گفتم: شخصی به اسم صبوری نمی‌شناسم. اشتباه آمدی. صبوری مرده.

و پشت به در بسته نهادم تا رفت. نفس تازه کردم و دوباره آمدم دم در. حالا بگو تا این وقت شب کجا بودی؟»

از پله‌ها بالا می‌رفتند. تهمینه گفت «سرِ خاک.»

صبوری در تاریکی جلو تهمینه ایستاد: «صد بار گفتم قبرستان برایت خوب نیست، حالت بدتر می‌شود.»

تهمینه مثل همیشه اول گوش کرد بعد لبخند کمرنگی زد: «کجا دارم برم؟»

و برای صبوری حدیث آورد: «مؤمنین در دو هنگام باید به قبرستان بروند یکی وقتی که خوشحالند و دیگری وقتی که دلشان گرفته است.»

و با حسرت سر تکان داد: «خوشحالی که افسوس، صبوری! خودت بهتر می‌دانی. دلم گرفته بود. با خودم گفتم فاتحه‌ای برای اهل قبور بخوانم، شاید دلم باز شود.»

به اتاق رسیده بودند. پای گردسوز نشستند. کنارهٔ لامپ دود زده ترک برداشته بود. صبوری در این فاصله از دلواپسی بیرون آمده بود و همین بود که در جواب تهمینه چیزی نگفت. تهمینه همچنان سرش درد می‌کرد. رو در روی صبوری دو زانو نشست و چشم در چشمش دوخت. یکباره با دو دست یقهٔ صبوری را چسبید و او را به شدت تکان داد و زد زیر گریه: «این قدر خون به جگرم نکن مرد! چطور از آن شب یادت نیست؟!»

صبوری در سیاه روشن اتاق آب دهان را قورت داد و جواب همیشگی از دهانش بیرون آمد: «تاریک بود بعد هم ما از بیراهه رفته بودیم.»

و چیزی نگفت. تهمینه که در انتظار، با خاموشی صبوری رو به رو شده بود، دست‌هایش شُل شد و گفت: «فقط همین!»

صبوری یادش آمد که برادرش گفته بود «پیاده شو داداش. رسیدیم به تپه سلام ولی چیزی به تهمینه نگفت. در عوض گذاشت تا سیر گریه کند.

گریهٔ تهمینه که فروکش کرد، درمانده، سر تکان داد. بدون آن که به چشم های صبوری بنگرد، گفت: «بچه‌ها را تو خاک کردی صبوری؟»

صبوری که در امتداد گردسوز چشمش به اتاق پروانه بود، سرش را پائین انداخت و گفت: «هر چه بیشتر فکر می‌کنم می‌بینم ما بچه‌ای نداشتیم پروانه. بیخودی می‌گردیم.»

بلند شد. کلید برق را زد. هنوز برق نیامده بود. به تهمینه گفت: «پروانه با توئیم. وقتی نبودی سماور را روشن کردم. بلند شو چایی دم کن. دهانم خشک شده. به گمانم سماور می‌جوشد.»

شادی صدر

سوزن، سوزن

سوزن را فرو می‌کرد توی بازوم، بالای جای آبلدام. می‌گفتم: «آخ!» سرش را بالا نمی‌کرد. می‌گفت: «عادت می‌کنی. اولشه.» و باز سوزن را فرو می‌کرد. دندانهایم را فشار می‌دادم روی هم و او بیشتر فرو می‌کرد. چشمهایم را سفت می‌بستم. می‌گفتم: «آخ!» می‌کشیدش بیرون. سوزن را می‌گذاشت لای دندانهای جلویش. خون می‌آمد بیرون. با دستش دو طرف جای سوزن را می‌گرفت و فشار می‌داد که خون بیشتر بزند بیرون. بعد، با پنبه پاکش می‌کرد. پنبه را می‌زد توی جوهر و می‌مالید روش. تا جوهر برود به خوردش، سیگار آتیش می‌زدم. یکی برای خودم، یکی برای او. تکیه می‌داد به دیوار. نگاه می‌کرد به نقشی که با خودکار آبی روی بازوم کشیده بود. سیگارش که تمام می‌شد، میگفت: «بشین !» بعد، دوباره سوزن را فرو می‌کرد کنار جای سوزن قبلی. می‌گفتم: «آخ !» می‌گفت: « عادت می‌کنی. اولشه». بعد، بیشتر فرو می‌کرد. همینطور، سوزن فرو می‌کرد توی دستم و جوهری می‌ریخت روش و می‌گذاشت جوهر برود زیر پوستم. چشمانم از زور خواب هم می‌آمد. سرم یکوری می‌افتاد روی شانه‌ام. می‌خندید. می‌گفت: «رختخوابارو بنداز».

گفتم: «چراغم خاموش کن». در را پشت سرش بست ولی چراغ را خاموش نکرد. رختخواب وسط اتاق پهن بود. آمد نشست کنار من، روی رختخواب. گفتم: «چراغم خاموش می‌کردی!». از جیب کتش یک جعبه حلبی درآورد، گذاشت روی متکا. گفت: «روشو خودم نقاشی کردم.» و درش را داد دستم. بوی سیگار و چای خشک می‌داد. عکس زنی بود که اخم کرده بود. موهاش بلند بود و پیچ می‌خورد. توی جعبه، سوزن بود و پنبه و جوهر. گفت: «آستینتو بزن بالا.» خودکار را از جعبه درآورد. نوکش را با آب دهنش تر کرد. روی بازوم، بالای جای آبلدام. چشمانش را درشت تر کشید. بعد، سوزنش را درآورد و کرد توی آن نقطه ای که وسط چشمش کشیده بود. گفتم: «آخ!» گفت: «عادت می‌کنی، اولشه!» یک چشمش را که تمام کرد، گفتم: «بخوابیم دیگه ...» گفت: «واسا خشک بشه.» و دوتا سیگار آتیش زد. یکی برای خودش، یکی برای من. سیگارش که تمام شد، گفت: «رختخوابارو انداختی؟!» و چراغ را خاموش کرد.

صبح به صبح، خون دستم را که خشک شده بود، می‌شستم. بعضی وقتها، بازوم خون می‌آمد، خشک می‌شد، پیرهنم می‌چسبید به تنم. نجس می‌شد. باز درش می‌آوردم، خونش را می‌شستم. شب، زود می‌آمد. یک راست می‌آمد بالا، توی اتاق. در را می‌بست و می‌گفت: «بشین !» می‌نشستم. آستین پیرهنم را می‌زدم بالا. یک کاسه آب هم می‌گذاشتم دم دستش که خون را پاک کند. جعبه اش را درمی‌آورد. می‌نشست، بازوم را می‌گرفت توی دستش. همینطور، تا نزیکیهای صبح، سوزن فرو می‌کرد توی دستم. جوهر می‌ریخت روش و صبر می‌کرد خشک بشود. همان طور که نشسته بودم، می‌خوابیدم. بعد، یک هو فوت می‌کرد به دستم. از خواب می‌پریدم. می‌خندید. می‌گفت: «زودتر به خوردش می‌ره.» بعد، دهنش را پر از هوا می‌کرد و لباش را می‌گذاشت روی بازوم، همانجا که زنه را کشیده بود و هوا را خالی می‌کرد. و می‌خندیدیم و می‌گفت: «چراغو خاموش کن!»

آمد تو. در را پشت سرش، محکم به هم زد. تازه از خواب بیدار شده بودم. عصر بود. گفتم: «مشتری شدی‌ها!» و خندیدم. گفت: «بشین!» و جعبه اش را درآورد. دیشب، رسیده بود به موهای زنه و آن را هم تمام کرده بود. شده بود عین عکس روی جعبه حلبی. گفتم: «مگه تموم نشد؟» خودکارش را درآورد و نوکش را زد به زبانش. بعد گفت: «بزن بالا آستینتو!» گفتم: «مگه تموم نشد؟» و آستین پیرهنم را بالا زدم. زیر نقش زنه، کنار جای آبلدام، نوشت: «حبیب» بعد، پر رنگش کرد. سوزنش را در آورد و شروع کرد.

نزدیکیهای صبح بود. فقط نقطه ب جیب مانده بود. چشماش سرخ سرخ شده بود. سیگارش را نصفه خاموش کرد. من هم سیگارم را کنار سیگارش خاموش کردم. سوزن را همانجا که نقطه ب را گذاشته بود، فرو کرد. گفتم: «آخ!» گفت: «عادت می‌کنی.» بیشتر فرو کرد و درش آورد. خون زد بیرون. دو طرف نقطه ب را گرفت و فشار داد. پنبه را زد توی آب و خون را باهاش پاک کرد. پنبه را انداخت توی کاسه. بعد، یک تکه پنبه دیگر را کرد توی جوهر، فشار داد روی نقطه ب و برداشت و انداخت کنار آن یکی پنبه، توی کاسه. آب کاسه آبی و قرمز شده بود. خودکار و جوهر و سوزن و پنبه‌ها را گذاشت توی جعبه و درش را بست. کتش را تنش کرد و پا شد. گفتم: «نمی‌خوابی؟» برگشت. نقش رو بازوم را نگاه کرد. اخمو رفت طرف در. توی پادری گفت: «حسابمون صاف؟» گفتم: «صاف!» در را باز کرد و رفت.

رضا پرهیزگار

آلیس واکر، بانوی آفرینشگر سپیدی

آلیس واکر در سال ۱۹۴۴ از پدر و مادری برزگر در «اتینتون» جورجیا به دنیا آمد. او در مقاله خود به نام «در فراسوی طاووس» به شرح بازدیدش از خانهٔ ییلاقی فلانری اوکانر- که در آن زمان در قید حیات نبود- واقع در حومهٔ «میلج ویل» می‌پردازد. در همان حال که می‌خواهد در خانهٔ خالی از سکنه اماخوب نگاهداشته شده رابزند که طاووسها دور و برش در آفتاب می‌چمند، به کلبهٔ محقری که خودش درآن به دنیا آمده می‌اندیشد که کنار همان جاده و به فاصلهٔ چند دقیقه از «قصر بلورین» خانم فلانری اوکانر قرار دارد:

احساسی که در لحظهٔ در زدن به من دست می‌دهد احساس خشم است نسبت به این‌که، گر چه هیچکس در آن خانه زندگی نمی‌کند، به یک نفر پول می‌دهند تا از آن مواظبت کند، و نیز این که خانه او در واقع هنوز آماده است، در حالی که مال من -که به هر حال تاکنون خانه‌ای نداشته‌ام دارد خرد خرد ویرانه و به تل خاکی بدل می‌شود و در آن لحظه نسبت به او [فلانری‌اوکانر] به شدت احساس نفرت می‌کنم.

سپس چنین ادامه می‌دهد که: «همهٔ اینهابه‌مسکن بازمی‌گردد. وتفاوت میان ثروتمند و فقیر و، از این دیدگاه اقتصادی، سیاه و سفید، واقعیت و ستمی است که با آنچه او [فلانری اوکانر] آن رابااصطلاح مد روز جاری «جدایی طلبی‌ادبی» می‌نامند - یعنی این‌که نویسندگان سیاه و سفید جدا از هم هر یک سرشان به کار خودشان گرم باشد و فقط برای خوانندگان همرنگ خودشان بنویسند - عوض نخواهد شد.»

این که خانهٔ فلانری اوکانر سبب برانگیختن چنین واکنشی دراو می‌شود بیانگر این است که آلیس واکر با چه مایه جدیت و ستایش آثار این نویسنده را می‌خوانده است، آثاری که برای اولین‌بار او را به این نتیجه رساندند که ادبیاتی «جدایی طلب» و «تبعیض‌گرا» ادبیاتی ناقص است. همان گونه که آلیس واکر می‌توانست آثار اوکانر را با لذتی آموزنده بخواند، آثار خود او تنها با سیاهپوستان سخن نمی‌گویند. وقتی در سالهای دهۀ شصت دانشجو بود، ابتدا در کالج «اسپل‌من» و سپس در «سارالارنس» آثار اوکانر را می‌خواند، و همان‌گونه که خودش بعدها اشاره می‌کند: «بدون کوچکترین آگاهی از تفاوت میان خاستگاه نژادی و یا اقتصادی او و خودم.» واکر اولین رمان خود را وقتی که در «سارالارنس» بود نوشت. (این رمان در سال ۱۹۷۰ با نام سومین زندگی گرنج کوپلند به چاپ رسید).اما، همان‌گونه که بعدها از مصاحبه‌ای نقل می‌کند، مهمترین تجربهٔ او را در دانشگاه به ظاهر به زمانی برمی‌گردد که، باردار و در آستانه خودکشی، سقط جنین می‌کند و در پی آن شعرهایی می‌نویسد که بعدهااولین مجموعه شعرش با نام «یکبار» را تشکیل می‌دهند. شعرها را به استادش، «موریل روکی سر» نشان می‌دهد واو ضمن ستایش، آنها را برای ناشری می‌فرستد. این شعرها، که در سال

۱۹۶۸ به چاپ می‌رسند بیشتر بخاطر تصویر حساسی که از آفریقا، که واکراز آنجا دیدن کرده بود، و همچنین از زادگاهش جورجیا، که در آن زمان درگیر در مبارزات حقوق مدنی سیاهان بود، می‌پردازند مورد توجه قرار می‌گیرند تا بخاطر مهارت در فرم و تکنیک (بویژه شعر «یکبار» که نام خود رابه کتاب بخشیده است.) همزمان با فارغ‌التحصیل شدن از «سارالارنس» بورسی برای تدریس نویسندگی دریافت می‌کند و تصمیم می‌گیرد از آن در سنگال، واقع در آفریقای غربی، استفاده کند. اما پس از این که مدتی بعنوان مددکار در اداره رفاه شهر نیویورک به خدمت می‌پردازد، در تابستان ۱۹۶۰ به جای رفتن به آفریقا داوطلب کار در حوزه رای‌گیری در مبارزات انتخاباتی «می‌سی‌سی‌پی» می‌شود. بعدها می‌گوید: **«این تصمیم رابخاطراین گرفتم که دریافتم تا وقتیکه نتوانم آزادانه در «می‌سی‌سی‌پی» زندگی کنم، نخواهم توانست در آفریقا - و یا هیچ جای دیگر - سعادت وآسایش داشته باشم».**

هنگام تدریس در دانشگاه ایالتی «جکسن»، «توگولو» و کالج «ولسلو»، استعداد نویسندگی‌اش آغاز به شکوفایی می‌کند و ۱۹۷۱ تا ۷۳ به عضویت بنیاد «رادکلیف» در می‌آید. در آخرین سال عضویت دراین بنیاد، اولین مجموعه قضه خود رابانام«عاشق و در رنج»منتشر می‌کند. قصه‌های این مجموعه با زیر عنوان: «قصه‌های زنان سیاهپوست»، بویژه «جروم دلبند او»، «گور بابای مردن»، و «استفادهٔ روزمره» بادقتی باریک‌بینانه و چاشنی‌یی از طنز به ثبت و بازگویی زندگی آدمها می‌پردازند، با زبان و اسلوبی این چنین درخشان:

دیشب وقتی «رول» داشت در آن قسمت از رختخواب که سهم خودش است خرخر می‌کرد، آثار دستهایش را از روی تنم‌شستم. بعد یکی از اره زنجیری‌هایش را به برق زدم تا سراز تنش جدا کنم. موفق نشدم چون سر و صدای اره زیاد بود. «رول» درست سر بزنگاه از خواب بیدار شد

(از قصه: «خودمانیم، آیا جنایت سودآور نیست؟!!!)

آلیس واکر با وکیلی به نام «مل یونتال»، از فعالان حقوق مدنی سیاهان، ازدواج می‌کند و ازاو صاحب دختری می‌شود. (پس از به دنیا آمدن کودک از هم جدا می‌شوند.) در سال ۱۹۷۳ مجموعهٔ دوم شعرهایش بانام اطلسی‌های انقلابی منتشر ونامزد دریافت جایزه ملی کتاب می‌شود. «نیمروز»، رمانی که بیشتر قهرمان زن آن درگیر در جنبش حقوق مدنی است، در سال ۱۹۷۶ به بازار می‌آید. این رمان که از شعرها و قصه‌هایش به سنت وفادار مانده است، بیشتر بخاطر ثبت تاریخ اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرد. آثاری که در سالهای اخیر از او منتشر شده‌اند عبارتند از: مجموعه قصه دیگری با نام: «یک زن خوب را نمی‌شود تحت ستم نگاهداشت» (۱۹۷۹)، و رمان ستایش برانگیز رنگ ارغوانی (۱۹۸۲)، برنده جایزه کتاب آمریکا، پولیتزر، که بخاطر استفاده خلاقه از سنت برای ایجاد یک گویش محاوره‌ای غنی مورد توجه بسیار قرار گرفته است.

در مجموعه آثار منثورش بانام در جستجوی باغهای مادرانمان، که به طرفداری از جنبش آزادی زنان نوشته شده، و در قیاسی طنزآلود با دیدار از خانهٔ فلانری اوکانر، آلیس در مقالهٔ «درجستجوی زورا» ماجرای کشف مزار«زورانیل هر ستون»در گورستانی پرت و مخروبه در فلوریدارا شرح می‌دهد (در سال ۱۹۷۹ مجموعه‌ای از آثار«هر ستون»بانام وقتی می‌خندم عاشق خودمم را ویرایش کرده بود.) آلیس واکراصرار نیاکان سیاهپوست«هر ستون»غنابخشیدن به فرهنگ عامیانه آفریقا- آمریکایی و همچنین خشم او را در طرد «مکتب حق حقوی سیاهپوستی» به جانبداری از خلاقیتی پویاتروزنده‌تر مورد ستایش قرار می‌دهد. واکر مقاله‌اش رااین گونه به پایان می‌برد:

وقتهایی هست - و پیدا کردن قبر زوراهر ستون یکی از آن وقتها بود - که واکنش‌های معمولی مثل غصه، ترس و جز اینها، بی‌معنی می‌شوند چون که هیچ‌گونه رابطه واقعی با ژرفای عواطفی ندارند که به آدم دست می‌دهد.

آلیس واکرکه خودنمی‌تواند گریه کند، وبابیاد آوردن این نکته که هرستون هم «اهل آبغوره گرفتن نبود» بیهودگی ماتم گرفتن را احساس می‌کند و می‌نویسد: **«و در این لحظه خنده فوران می‌کند تاسلامت عقل را به آدم باز گرداند.»** در آثار خود آلیس واکر نیز با چنین‌آمیزه‌ای از احساسات و دیدگاههاست که برخورد می‌کنیم، عواطف و دیدگاههایی که درسطوح مختلف شعور و آگاهی به‌بیان درآمده‌اند.

1-Alice Walker

2- Beyond the Peacock

3-Flannery O connor

نویسندهٔ‌اهل‌جنوب‌آمریکا(۱۹۶۴-۱۹۲۵)،که‌تاکنون قصهٔ "آدم‌خوب کم‌پیدامیشه"اورااحمدگلشیری به‌فارسی ترجمه کرده است.

4- The third Life of Grange Copeland

5-Once

6-In Iove & Trouble

7-Her sweet Jerome

8-To Hell with Dying

9-Everyday use

10-Really Doesnt Crime Pay?

11-Revolutionary Petu ias

12-Meridian

13-You cant keep a Good Woman Down

14-The color purple

15-In search of our Mothers Gardens

16-Zora Neale Herston

نویسنده سیاهپوست آمریکایی، متولد فلوریدا از مبارزان ضدتبعیض‌نژادی، یکی از چهره‌های برجسته نهضت مقاومت هارلم واز مقتدایان آلیس واکر. دراحوال او آمده است که زندگی رابیشتر در فقر و در بدری سرکرد، و زمانی در دانشگاه‌های واشنگتن دانشجو بود. از آثاراوست: چشمانشان خدا را تماشا می‌کرد (۱۹۳۹)، Theireyes were watching God

و موسی، مرد کوهستان (۱۹۳۹)، Moses Manof the Mountain

17-I love Myself When I am Laughing

داستان

آلیس واکر

رنگ ارغوانی

اینک، این پاره‌یی از رمان **رنگ ارغوانی** که خانم آلیس واکر نویسندهٔ سیاهپوست آمریکایی بخاطر آن جایزهٔ پولیتزر را ربود. یکی از ویژگی‌هایی که این رمان بخاطر آن ستایش شده، توفیق در خلق لهجه مخصوص سیاهپوستان است که به (Black English) شهرت دارد.

امید است مترجم در بازتاباندن ویژگی تا حدی موفق شده باشد.

سوفیا وقتی راجع به این یاروا که واسه‌شون کار می‌کنه حرف می زنه حتا دیوارو از خنده روده‌بر می کنه. می‌گه عجب رویی دارن، می‌گین برده‌داری رو ما از بین بردیم.انگار که ما خودمون شعورمون قد نمی‌داد، از پسش ور بیایم.اون دسته بیل شکوندنا و قاطر توی گندما ول کردنا. ولی من متعجبم که چیزی رو که اینا می‌سازن چطورحتا یه روزدووم نمی‌آره. عقب افتاده و دست وپا چلفتی و فلک زده.

شهردار واسهٔ خانم «میلی» یه ماشین خرید، چون می‌گفتش اگه سیاپوستا بتونن ماشین داشته باشن، خیلی وقتیه که منم می باس ماشین داشته باشم.این بود که واسه‌ش یه ماشین خرید، ولی زیر بار رانندگی بهش یاد دادن نرفت. هر روز وقتی از شهر به خونه می‌یومد یه نیگا به خانم «میلی» می‌انداخت و یه نیگام از پنجره به ماشینه و می گفت، کیف می کنی خانم میلی. زنه هم هاف هاف کنون مثل فنر از روکاناپه می پرید، در رو محکم‌بهم می زد و می رفت تودستشویی. زنه حتا یه دوست هم نداره.

جونم واسه‌تون بگه، یه روز به من گفت، این ماشینه دوماهه که همین طورگوشهٔ حیاط افتاده، سوفیا، تو رانندگی بلدی؟ فکر کنم یادش بود که باراول منو تو ماشین«بستر راد نکس»دیده.

گفتم آره خانوم. حالا دارم مث برده ها اون ستون گندهه ی پایین پله‌هاشونو تمیز می کنم. جریان این ستونه واقعاً خنده داره. هیچوقت حتا جای انگشت هم نباید روش بمونه.

می‌گه فکر می کنی بتونی بهم رانندگی یاد بدی؟

یکی از بچه‌های سوفیا می پره وسط حرفش، اون پسرش از همه بزرگتره، قد بلند و خوشگه و همیشه‌م جدیه. خیلی‌م جوشیه. می‌گه، مامان نگو مثل برده‌ها.

سوفیا می گه، واسه چی نگم؟ منوانداختن تو یه انباری فسقلی زیر شیروونی، بفهمی نفهمی از ایوون اودساآینا بزرگتر، و زمستونام به همون گرمی. تموم شب و روز ودست به سینه و گوش به فرمونشونم. بهم‌اجازه نمی‌دن بچه‌هامو ببینم. اجازه نمی‌دن شوهرمو ببینم تازه بعد از پنج سال بهم اجازه داده‌ن سالی یه بار شماهارو ببینم. من برده‌شونم دیگه. این اگه اسمش برده داری نیس پس چیه؟

پسره می‌گه، اسارت.

سوفیا فقط انگار که خوشحاله یه همچین بچه‌ای داره، نگاهی بهش می‌ندازه و پی حرف خودشو می‌گیره.

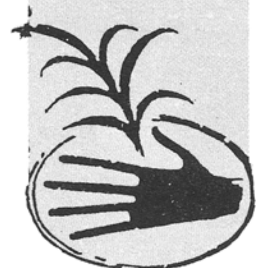
می‌گم، آره خانوم. اگه مثل همون ماشین باشه که باهاش رانندگی یاد گرفتم، میتونم یادتون بدم.

خلاصه معطلتون نکنم فردای اون روز من و خانم «میلی» با ماشین هی بالا و پایین جاده‌رو گز می‌کنیم.اولش من می‌رونم اون تماشا می‌کنه، بعد خودش سعی می‌کنه یاد بگیره ومن مواظبشم.بالا وپایین جاده. تا صبحونه رو آماده می‌کنم می‌ذارم رومیز، ظرف و ظروفارومی‌شورم، کف اتاقارو جارو می‌کنم و حتا قبل ازاینکه برم نامه‌هارو از توی صندوق سر خیابون ور دارم، می‌ریم تا «میلی» خانوم تمرین رانندگی کنه.

خب، بعد از مدتی، کم کم یاد می‌گیره. بعدشم حسابی اوسا می‌شه. بعدش یه روز که داریم از ماشین سواری برمی‌گردیم می‌گه می‌خوام بذارمت تو ماشین و ببرمت خونه‌تون.همینجوری بدون مقدمه می‌پرسم‌خونه‌مون؟

می‌گی آره. خونه‌تون. مدتیه نرفتی بچه‌هاتو ببینی. درست می‌گم؟ می‌گم آره خانوم پنج سالی می‌شه. می‌گه باعث تأسفه.همین الان برو اسباباتو وردار کریسمسم که هس. برو چیزاتو وردار. می‌تونی تا عصراونجا بمونی. می‌گم واسه یه روز که دیگه باروبندیل نمی‌خوام، همین چیزایی که تنمه کافیه. می‌گه بسیار خوب. عالیه. بپربالا.

خب، منم اونقدر موقع رانندگی بهش یاد دادن عادت کرده بودم پهلوش بشینم که بی هوا رفتم و نشستم



صندلی جلو.
بیرون، طرف راننده وایساد و من‌ومن‌کنون سینه‌شو صاف کرد. عاقبت با لبخند گفت، سوفیااین جاچنوبه
منم گفتم: آره خانوم می‌دونم.بازسینه‌شو صاف کردوباخنده گفت: نیگاکن ببین کجا نشستی. گفتم، همون جایی که همیشه می‌نشستم.
گفت، مسئله همینه. بجز موقعیکه یکی داشته باشه به اون یکی رانندگی یادبده، یا داشته باشه ماشینو تمیز کنه، تا حالا هیچوقت دیدی یه سفیدپوست و یه سیاپوست تو ماشین کنار هم بشینن.
از ماشین پیاده شدم، در عقبو باز کردم و سوار شدم. اونم نشست جلوو زدیم به راه. حالا داریم می‌ریم و زلفای خانم «میلی» توی باد از پنجره ریخته بیرون. وقتی از جاده‌ی مارشال به طرف خونه «اودسا» می‌رفتیم، گفتش منظره دور وراین جاده واقعاً قشنگه.
گفتم، آره خانوم.
بعدش پیچیدیم تو حیاط خونه «اودسا» اینا و بچه‌ها مثل مور و ملخ دور ماشین جمع شدن. کسی بهشون نگفته بود من دارم می‌آم، واسه همین نمی‌دونستن من کی‌ام. بجزاون دوتا بزرگترا. ریختن روم وهی بغلم کردن. بعدش همه کوچیکترام شروع کردن به منو بغل کردن وماچ کردن. فکر نکنم اصلاً متوجه شدن که عقب ماشین نشسته بودم. «اودسا» و «جک» بعد از پیاده شدن من از خونه بیرون اومدن، واسه همین ندیدن که من سوار ماشین بودم.
حالا همه مون داریم روبوسی می‌کنیم و خانم «میلی» هم فقط تماشامون می‌کنه. عاقبت سرشو از پنجره کرد بیرون و گفت، سوفیا، فقط بقیه روز رو وقت داری. ساعت پنج می‌آم دنبالت.بچه ها داشتن منو می‌کشیدن و می‌بردن تو خونه، این بود که رومو برگردوندم و گفتم، باشد خانوم و بعدش بنظرم رسید که صدای دور شدن ماشینو شنیدم. ولی رب ساعتی که گذشت «ماریون» اومدگفت اون خانم سفیدپوسته هنوز بیرون توحیاطه.
«جک» گفتش، شاید منتظر مونده برت گردونه.
«اودسا» گفت، شایدم حالش بهم خورده. توکه همیشه می‌گفتی اینا چقدر زپرتی‌ین.
رفتم پهلو ماشین و فهمیدم ماجرااز چه قراره. جریان این بود که خانوم فقط بلده با دنده جلو رانندگی کنه و خونه «اودسا» اینام اونقدر دار و درخت توش هس که نمی شه.
گفت، سوفیا، این دنده عقبش کجاس؟
سرمو از پنجره کردم تو که بهش یاد بدم دنده رو چه جوری جا بزنه. ولی اون یه هو دست پاچه شد. حالا همه‌ی بچه‌ها و«اودسا» و «جک» جلو ایوون و ایساده‌ن و دارن تماشا می‌کنن.
ما شینو دور زدم و رفتم اونطرف. سرمو از پنجره کردم تو و سعی کردم واسه‌ش توضیح بدم. حالا مرتب داره دنده‌هارو جا به جا می‌کند. دماغش‌م سرخ شده و حسابی جوش آورده و عصبی شده. رفتم نشستم عقب و روی صندلی جلو خم شدم‌و بازم سعی کردم نشونش بدم دنده رو چه جوری جا بزنه. نشد که نشد. بالاخره صدای ماشینه برید و خاموش شد.
گفتم، غصه نخور، «جک» شوهر «اودسا» می‌رسوندت خونه. اوناهاش، وانتش اونجاس.
گفت، درست نیس با یه غریبه سیاپوست سوار وانت بشم. گفتم، از «اودسا» خواهش می‌کنم بشینه بغل دستت.پیش خودم فکر کردم این جوری فرصت پیدامی‌کنم یه کم بابچه‌هاباشم. اماگفتش، نه، «اودسا» رو هم نمی شناسم.
عاقبت سروکار به اونجا کشید که من و «جک» با وانت رسوندیمش خونه. بعدش‌م «جک» منو برد شهر میکانیک بیاریم و ساعت پنج هم که شد من ماشین خانوم «میلی» رو روندم و برگشتم خونه‌شون.
فقط پونزده دقیقه پیش بچه هام بودم. با همه اینا تا چند ماه بعد مرتب می‌گفت تو نمک نشناسی.
واقعاً که این سیاپوستا معرکه‌ن!

ترجمهٔ رضا پرهیزکار



منصور کوشان

آرست،ابتکار / چاپ‌اول

۱۳۷۱

۲۳۴ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

رمان ***آداب زمینی*** قالبی دیگر برای بیان دلمشغولی اصلی نویسنده در چگونگی آفرینش داستان یا رمان است. کوشان در داستان بلند ***خواب صبوحی*** بیشتر به لحظات آفرینش می‌پردازد، به کنشها و واکنشهای نویسنده به هنگام خلق اثر و به وام‌گیری‌هایش از خود، اطرافیان، دوستان و آشنایان ... اما در ***آداب زمینی*** در عین این که روند کلی خلق اثر هنری را ناشی از تأثرات نویسنده می‌بیند، به بازتاب کار نیز نظر دارد. به علاوه ***آداب زمینی*** شکل داستانی یک تز است؛ آثار هنری آفرینشی ازلی دارند. یک بار خلق شده‌اند و کار هنرمند بازآفرینی است. منتها در این میان واسطه‌ای وجود دارد که موجب انتقال می‌شود.

همگامیِ خواننده با نویسنده مستلزم خوانده‌ها و دانش فراوان است. کنایه‌ها allusion بسیار و لازمهٔ مهم کار آشنا بودن با آنهاست. از سویی اندیشه‌هایی که در رمان انعکاسی یافته، باورهای پست مدرنیستی است. این مشخصه ایجاب می‌کند خواننده امروزی باشد و بداند بر او و عصرش چه می‌گذرد.

مدفن

متن منتشر نشده‌ای از خورخه لوئیس بورخس



بورخس، در جستار خود دربارهٔ *ادبیات‌های قرون وسطایی آلمانی* - تاریخ پیدایش سه ادبیات بزرگ را که ریشهٔ مشترکی دارند- ادبیات انگلوساکسون،ادبیات آلمان و ادبیات اسکاندیناوی - به هم پیوند می‌زند و اشاره می‌کند که **مدفن** آخرین متنی است که زبان انگلوساکسون، که در زمرهٔ لهجه‌های روستایی به دور انداخته شده، پس از تسخیر انگلستان به دست نورمانها،به وجود آورده است. بورخس به «زبان سخت ساکسونهای خشن» عشقی بیمارگونه داشت. *«من بارها گوشهای شما را با آن آزرده‌ام»* اشعار بسیار را در مجموعه‌های *طلای ببرها* و *مؤلف و متن‌های دیگر* - و همچنین سخنرانیها و تحقیقات بسیار را به آن اختصاص داده است، و البته در طول زندگی در مصاحبه‌های عدیده به آن اشاره کرده است. از جمله در گفتگوهای او با ماریا استرواسکز که در مجموعه‌ای به نام *بورخس، تصاویر، گفتگوها و یادبودها* چاپ شده است می‌توان چنین خواند: شعر کوتاهی وجود دارد، احتمالاً آخرین شعری که در زبان انگلوساکسون، پیش از آنکه این زبان از واژه‌های لاتینی پر شود یا به زبان انگلیسی جدید تبدیل شود، تصنیف شده است یا به هر جهت آخرین شعری که از این دوران کهن بازمانده است و عنوان **مدفن** را دارد - این شعر تنها از یک تصویر ساخته شده است و هیچ نکتهٔ فوق العاده‌ای در آن نیست: مقایسهٔ گور با نوعی منزل و مأوا... مهم نیست در چه دوره‌ای سروده شده، این شعر همیشه شعری فوق‌العاده خواهد بود.. یکی از اشعاری است که از واژگانی بسیار ساده ساخته شده است : به زبان انگلوساکسون در حال تبدیل به زبان انگیسی. در متنی که در دسامبر ۱۹۷۸نوشته شده و در زیر می‌آید، بورخس بااشارهٔ مجدد به «زبان آهنین» ساکسونها این شعر را شرح می‌کند. م. م



حدود سال ۱۹۵۷،با نوعی حزن موجه، به ناگزیر پذیرفتم که به تدریج نابینا می‌شوم. این مکاشفهٔ بسیار بطیئی صورت گرفت. نه وقعه‌ای دردناک در زمان بود نه کسوفی ناگهانی. می‌توانستم به شیوه‌ای یکسره تازه کلمات قصار گوته را در بارهٔ زوال هر روز تکرار کنم و بر آن صحه بگذارم Alles Nahe werde: tern : (هر آنچه بزرگ است دور می‌شود). آهسته آهسته اما محتوم - نقل قول دیگری از گوته - اشکال و الوان دنیای عزیز مرئی مرا وامی‌گذاشتند . سیاه و قرمزی را که با هم رنگ قهوه‌ای رامی‌سازند برای همیشه از دست دادم. خود را می‌دیدم، نه در مرکز آن تیرگی که نابینایان می‌بینند و شکسپیر چنان بی ملاحظه آن را توصیف کرده است،بلکه در مهی اندک متراکم، در روشنی درخشانی که به آبی ، خاکستری یا سبز می‌زد. دیگر کسی در آینه نبود؛ دوستانم دیگر چهره نداشتند؛ در کتابهایی که دستانم آنها را باز می‌شناختند، دیگر حرفی نبود، بلکه فضاهای سفید محو و فاصلهٔ بندها بود. آن وقت بود که به یاد سخن حکیمانه رودلف استاینر[۱] افتادم : «هنگامی‌که چیزی پایان می‌یابد، باید گفت که چیزی آغاز می‌شود.» دنیای دلاویز روز و شب مرا به ترک گفته بود، وظیفه من آن بود که به هر قیمت این خلاء بزرگ را پر کنم. همچنین نوشتهٔ حک شده بر حلقهٔ طلایی ماریا استواردو[۲] به یادم آمد : در پایان من آغاز من نهفته است. بزرگترین گناهی که می‌توان مرتکب شد دلسوزی به حال خود است یا اجازه دادن که دیگران برای آدم دل بسوزانند. چگونه می‌توان ازاین گناه رهایی یافت ؟ سوال آزار دهنده‌ای بود.

حول و حوش سال ۱۹۱۷ زبان آلمانی را بی هیچ وسیله دیگری مگر کتاب سرودهای هاینه و فرهنگی آلمانی-انگلیسی فرا گرفته و از شکست نهراسیده بودم. چرا چهل سال پس از آن به کار مشابهی دست نزنم؟ حروف زبان انگلیسی همواره مرا به خود جذب کرده بودند؛ بر آن شدم که ریشهٔ آنها را مطالعه کنم، زبان انگلوساکسون، چقدر به آن طلای نهفته شبیه بود که ماری اسطوره‌ای از آن نگهبانی می‌کرد. روی یکی از بلندترین قفسه‌های کتابخانه کتاب *قرائت* انگلوساکسون[۳] اثر سویت[۴] و نسخه‌ای از ***وقایعنامه*** انگلوساکسون[۵] در انتظار من بود، آثاری که مدتها پیش با این اطمینان یا گمان تهیه شده بودند که هرگز خوانده نمی‌شوند. زبان باستانی و آهنین آنها در خون من می‌پیچید. فراگیری همانا به یاد آوردن است، این نظر سقراط را افلاطون بر گرفته (یا اختراع کرده) است. با یاری ذیقیمت دوستان دست به ماجراجویی بزرگی زدم که هنوز پایان نیافته است و سرانجام ما رابه مطالعه زبان مادری شمال و جزایر شمال خواهد رساند. وقتی زبانی را نمی‌شناسیم، هر کلمهٔ تازه در آن، چنانکه گویی زیر ذره‌بین قرار گرفته باشد، بزرگ به‌نظر می‌رسد و به چشمان زشت یا زیبا می‌نماید.این نخستین بار نبود که در برابر لوندن بوره[۶] (لندن شهر)به جای لندن، رمبوره[۷] (رم‌شهر) به جای رم،ساکسلاند[۸] به جای انگلستان، واندلساء[۹] (بحرالاشرار) به جای دریای مدیترانه حیرت می‌کردم. امروزه در سال ۱۹۷۸، خاطرهٔ من گرانبار از جناسهای انگلوساکسون است که با هیاهوی بسیار دریغاگوییهای مرا همراهی می‌کنند. اگر قرار باشد از میان اشعار خوانده شده یکی را انتخاب کنیم و مسلماً هیچ چیز ناگزیرمان نمی‌کند که به سادگی این چنین مبالغه‌آمیزی رو کنیم - میان شعر مشهور **سرود مالدن**[۱۰] و **قطعهٔ** کوتاه و تقریباً گمنام **مدفن** دو دل می‌مانم. شعر اول را می‌توان تقریباً در همهٔ گلچین‌های ادبیات انگلوساکسون یافت؛ شعر دوم تنهادر کتاب **شعر و نثر** انگلوساکسون‌ها؛ (چاپ هال ۱۹۶۰) اثر گفتارشناس آلمانی مارتین لهنرت[۱۱] آمده است. شاید بتوان گمان برد که دلیل حذف این شعر تاریخ متأخر سرایش آن باشد - تنها مخطوطهٔ آن مربوط به قرن دوازدهم است - یا شاید مربوط به خشن بودن زبان آن که در حال تبدیل به زبان انگلیسی بوده و بریدگی مطلق آن از سنت‌لانگفلو[۱۲] که **اشعار** مانریک[۱۳] و کمدی الهی را تلخیص کرده است، آن را طابق‌النعل بالنعل، گاه کلمه به کلمه، به انگلیسی ترجمه کرده است، که برگردان دقیق آن به اسپانیایی ناممکن است. سرانجام، جی.ک. آندرسون[۱۴]، برای پرهیز از تکرار برگردان کلاسیک لانگفلو، (در کتاب ***ادبیات انگلوساکسون***، پرینستون، ۱۹۳۹) ترجمهٔ دیگری از آن چاپ کرده است، که به طور چشمگیر نازلتر است. اینک روایت منثوری از متن :

این خانه خیلی پیش از آنکه زاده شویَ برای تو ساخته شده است.
این زمین خیلی پیش از آنکه از زهدان مادر بیرون آیی به تو اختصاص یافته است.
آن را هنوز نساخته‌اند. عمق آن را نمی‌دانسته‌اند ـ
اندازهٔ قامت تو را نمی‌دانسته‌اند.
اکنون من تو را بدانجا که باید باشی راهنمایی می‌کنم.
اکنون تو را اندازه می‌گیرم و زمین را اندازه می‌گیرم.
خانهٔ تو چندان بلند نخواهد بود. ساده و توسری خورده است.
وقتی در آن بیارامی پرچین‌ها کوتاه و دیوارها ساده خواهد بود.
بامش به سینه‌ات خواهد سایید.
اینک تو در خاک خواهی زیست و سرما را حس خواهی کرد.
مغاره عفن خواهد شد و سایه خواهد بود و سیاهی.
این خانه در ندارد، هیچ نوری به درون نمی‌تابد.
تو زندانی ابد خواهی شد و این مرگ است که کلید زندان را دارد.
نفرت‌انگیز است این خانهٔ زمینی
وحشت‌انگیز است در آن مأوا گزیدن.
تو آنجا خواهی بود وکرمها تو را خواهند خورد.
تو آنجا دور از دوستانت آرمیده‌ای.
هیچ کس به دیدار تو نمی‌آید.
هیچ کس نمی‌آید از تو بپرسد که آیا این خانه در خور تو است.
هیچ کس در را باز نمی‌کند.
هیچ کس اینجا پا فرو نخواهد گذاشت: خیلی زود در نظرها نفرت‌انگیز خواهی نمود.
سرت از مو عاری خواهد شد و برق موهایت از میان خواهد رفت.

این شعر غمبار با این کلمات پایان می‌یابد. به عقیدهٔ نسخه شناسان خطوط آخر شعر قلب شده است. به نوشته‌ای متعلق به قرن سیزدهم مربوط است و افزوده‌ای احساساتی را می‌سازد و حال و هوای اندک مرگبار کل اثر را می‌شکند. عالم معانی بیان می‌گوید که این شعر چیزی نیست جز معادله‌ای طولانی که دو طرف آن را کلمات گور و خانه می‌سازند این استعاره قبلاً در کتاب جامعه (باب ۱۲، آیه ۷) آمده است آنجا که می‌خوانیم انسان، هنگام مرگ، به جانب خانهٔ ابدی خود می‌رود. خرد ما بر این داوری صحه می‌گذارد، اما دل ما: نه. کسی که این شعر دهشتبار را می‌خواند، می‌داند که صدایی نیرومند او را فرا می‌خواند. همچون صدای انسانی نیست که به جانب دیگر انسانها یا به جانب خود رو می‌کند، بلکه صلای سرنوشت است، صدای تقدیر که سیمایی ناآشنا و صدایی تازه دارد:

اکنون تو را بدانجا که باید باشی راهنمایی می‌کنم.
اکنونَ تو را اندازه می‌گیرم و زمین را اندازه می‌گیرم.

ما چیزی از سرایندهٔ آن نمی‌دانیم. با توجه به نظم و انضباط شدید این شعر می‌توان حدس زد که سرایندهٔ آن مرد خدا بوده است، اما شعر، شعری مسیحی نیست. در این قطعهٔ قرون وسطایی، هیچ وحشتی از دوزخ وجود ندارد.

گوئی بشریت به این شعر مدفون شده و دیرگاهان نبش قبر شده نیاز داشته است. در قرن نوزدهم، دو شاعر نامدار، که هیچ کدام این شعر را نمی‌شناختند، خواستند آن را از نو بسرایند. یکی از آنها، بودلر شعر **لاشه**[15] را برای ما به جا گذاشته است. دیگری گوتفریدکلر[16] سوئیسی، شعر ستودنی **زنده به گور** را، که جویس آن را به انگلیسی ترجمه کرده است.

ترجمهٔ مینو میرعلائی

1) Rodulf Steiner
2) Maria Estuardo
3) Anglo - Saxon Reader
4) Sweet
5) Chronique anglo - saxonne
6) Lundenburh
7) Romeburh
8) Seaxland
9) Waendelsae
10) Malden
11) Martin Lehnert
12) Longfellow
13) Manique
14) Anderson
15) La Charogne
16) Gottfried Keller

محمد حقوقی



چشمه و چشم

تهران و
«لار»
و چشمهٔ «دو برار»
آواز آب
در گوش بی لالهٔ «ونسان»
تلخا شیدا که توئی!

چه می‌توان شنید؟!
چه می‌توان کشید؟!

گذران به دمی
آه
چه غمی؟!
چشمهٔ پنجاه هزار سالهٔ کوه
و چشم پنجاه سالهٔ انسان
تلخا شیدا که توئی!

چه می‌توان دید؟!
چه می‌توان کشید؟!

اولدوز و سولماز

خیابان‌ها گم شده، پل‌ها شکسته‌اند
به شهر
دیگر راهی نیست

دوشان و نوشانِ شکیبا
- چه زیبا!
اولدوز و سولماز
- چه ناز!
نسیم و نگاه
- چه ماه!

هوا و مهربانی
شعر و شیر
خورشید و تخم‌مرغ نیمرو،
در بشقاب سپید و...سپیده
گلچهر و گلچرخ
وجهانِ چرخانِ دامانِ او...

چه زیبا
چه ناز
چه ماه
می‌گردد زمین

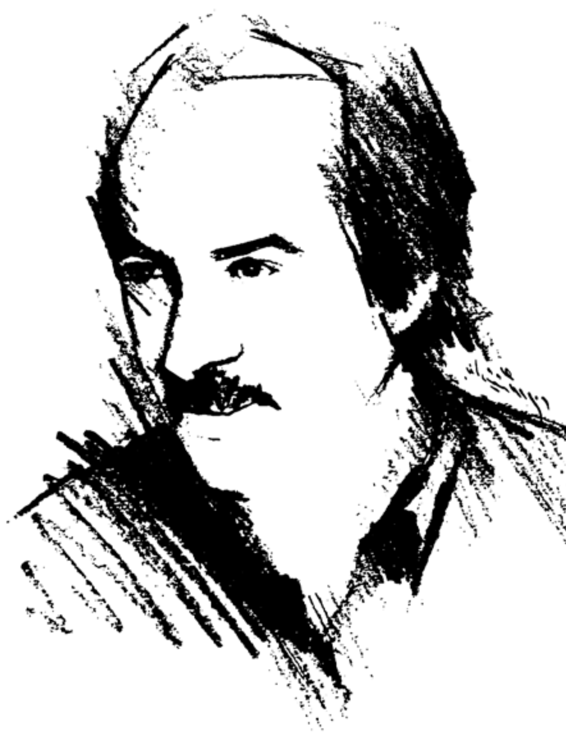
اگر فردا شود

ماه یخزده
بر مهتابیِ سنگی...
شب در آغوش سرما
چادر در آغوش شب
شاعر در آغوش چادر
شبِ هنوز
شبِ هنوز
شبِ هنوز
اگر فردا شود
اگر فردا شود
صدای سپید و آب
سکوت آبی و کوه...
خواب سبز و دشت
شمد زرد و آفتاب...

از چشمهٔ سوم «لار»
از دل تا دلتا
کنار چشمهٔ «دوبرار»
شعری که آمده آمده می‌جوشد
و رفته رفته جاری می‌شود
تا رکاب گرد - آبِ بلند
که چشم بر تو دارد
توفان سپید
در دریای پریشان
چه سفری!
چه سفری!

اردیبهشت ۷۰ - دشت لار

کاظم کریمیان



راز دو پلک

پلک بر هم نهاده
در پرتو فانوس
چه با وقار می‌نماید این خوابرفتهٔ هزار ساله
گویی از خانه مهتاب آمده است، خسته؟
یا که کوزه‌ای روشنان آب آورده
از آبشخور خورشید؟

اما سپیده که زاید
سلطان مِصطبه بیدار می‌شود
و راز دو پلکِ بسته پدیدار می‌شود
چاک در سجافِ جامهٔ با بونه می‌زند
و صیقل به تیغ فرسوده دقیانوس
آنگاه صخره
کوه
پُل را
کمر می‌شکند
و پروانه و پرنده
بال فرو می‌هلند از پرواز
پس رود از شتاب می‌افتد
و روزگار از فراز جهان.

* * *

راز دو پلک بسته
پدیدارگشته است
راز دو پلک باز.

ای عشق

پسکوچه‌های جهان را
دیریست به جستجوی توام
در بندبند هر شعر
نامت را آواز می‌کُنم
امانه - می‌بینمت
و نه - می‌شنوم جواب.
آه
ای جانِ غایب
ای عشق
گاه آن است.
کز ستیغ شعر برآیی
و بی وقفه بباری
بر این تشنه تاک
بر این قامتِ «تا» شده
در مَحضر شبنم.

شاپور جورکش



خسوف

بی شوکت و درفش
باز می‌آید
دل برگرفته از
پیاله‌ی واژگون ماه
و نوشداروی ریخته‌ی مهتاب ...
(دیروز بود انگار
(غوغای نوش - نوش
(مردمان و
(بام - زد طبل
(به شادی - مرگ دیو...

خاموش و خسته در او می‌نگرد
رود
رود
و رخش گمشده‌ی ماه در غبار
(دیروزبود انگار
(آوای ابریشم و
(پرده‌های رود
(در بارگاه سمنگان ...

سرکوبه‌ی بادِ دمان
شاخِ نگونسارِ گیسویش را
آشفته می‌کند
خورشیدهای آفلِ خون
از جوشنش
فرو می‌بارد ...
و طبل هراس -کوبِ شب
بربام - بامِ سگستان
(دیروز بوِد انگار...

* * *

کمانه‌ی کوکب‌ها
بر رود خاموش
می‌گذرد
و شاخهای تاریک
بر تارُکی سیاه
می‌ماند.

تابستان ۷۱

نیایش آخر

صورِ آبی می‌دمد
و ما
از غبار
بر می‌خیزیم
تا در نگاه تو قضاوت شویم
رادنا !
نگاه کن شبِ صرعی بردامانم
سرنهاده.
پرپرِ بالی بر بومِ سوخته تصویر کن.
[جبران این شب بی‌ناهید
که نه نایم را می‌رهاند
و
نه می‌سرایدم
عطر شب بوئی در منظرم بیاویز.
بر خرگاه گلوی قبیله
آوازهای آبی‌ات را بخوان
جبران نور
جبران نای بریده
برتلخه‌ی بوم
آسمانه‌ای از دل برآر
جبران مهر
جبران ماه شکسته.]

* * *

پرپرِ بالی بربوم سوخته تصویر کن
که صور مرده می‌دمد
وماه - شیپور شکسته‌ی بیگاری -
بر چشمانم خاکستر می‌ریزد
درگوشم نغمه‌ی شباهنگی تلقین کن
و در مجال محقّرِ سُخره وسنگ
کودکانم را پرواز بیاموز
عقاب زرّین !

تابستان ۶۸

میرزا آقا عسگری (مانی)



حکایت یار سمرقندی و پنج گل صورتی

گاهی
خواب سپید صبحدمان
صاف است چون سکوت
اگـــــر فرشتگـــــان
بگذارند!

خواب که بودم
فرشته‌ای از آسمان سمرقند فرود
آمد
و بر بالینم
پنج لبخند خوشبوی،
پنج نگاه سمرقندی و
پنج پچپچهٔ پنهان
نهاد و رفت!

دیگر مرا
نه هایهوی گوی جهان
که در نور می‌غلتید
نه قیل و قال ستارگان
پشت حریر آبی مینا
بل پنج بوسهٔ پگاهی
از خواب برگرفتند.

هنوز نغمهٔ شرقی
بگوش می‌آمد:
ـ «دوست داشتن، شکوفائی‌ست
شکوفـــــائی،
زیبائی‌ست
زیبـــــائی،
دانائی‌ست!»

رؤیا بود؟
اگر که اینهمه رؤیا بود
پس این پنج گل حیران و
این پنج معنی پنهان
بر بسترم چه بود؟!

نیمی رؤیا
نیمی حقیقت است عشق
هـــمچون کـــه
زندگی!

با خود گفتم:
ـ «آه
بختت سپید شاعر!
خوابت چه بود درین بی‌گاه
که دختر لطیف سمرقندی بیاید و
پنج گل ازلی را
بر بسترت ببارد و
بگذرد؟»

من دیرخیز بودم
چونان همیشه
در هر حادثه!

پس
حقیقت رفته و
تنها، خیال و پنج گل صورتی
بر جای مانده بودند.
و آموختم:
نیمی حقیقت و
نیمی رؤیاست زندگی
همچون که عشق!

مهرداد فلاح



سیب

حیرت
گُل داد و
این
آغاز بود

ادامه با نشیب و
جاذبه با سیب
غلتان
در حسرتی از فاصله
که سعادتِ لمس را
نیز
از سر انگشتان
دریغ می‌داشت

فرجام
هیچ نبود
تنها سیب
هم بدانگونه که آمده بود
ناغافل
رفت

نگاهِ نا تمام

گاه که دنباله‌ای ندارد دیدن
و نگاه
جز سایه‌ای از اشیاء
ردی بر ذهن نمی‌نهد...

دَم که دریچه و دیوار
نقشی معادل هم
در نظر می‌بازند
و پیام آینه
چون عکسی کهنه
درگوشه‌های عادت
خاک می‌خورَد...

وقتی که باغ تماشا
از بازیِ کودکان نیز
گُل نمی‌دهد
ونظارهٔ دریا در جان
موجی بر نمی‌انگیزد...

گاه که زندگی
با هزاران هزار حضور زنده
مثل الفبای یک زبانِ ناشناس
ناخوانده می‌ماند...

در سلطهٔ سایه‌ها

اما
سایه‌هامان بی ما
به خانه باز آمده
گنجه‌هاو خاطره‌هارا
با سرانگشتانی تار
کاویده
همه چیز را به یغما برده‌اند

آنان در خلوت خویش
به هم در آمیخته
به جمعیتِ سایه‌ها
افزوده‌اند

می‌ترسم زمانی
هرگز اگر که باز آییم
دیگر
خانه‌ای نباشدمان

و این صداها
هیچکدام
صدای ما نیستند

محمد مختاری

فرهنگ: تفاهم و تفاوت

۲

گفته شد که کارکرد فرهنگ، تفاهم در تفاوتهاست. حال آن که سیاست غالباً یا به تحمیل گراییده است، یا به حذف.از این رو هم سیاستها و سیاست گزاریهای داخل یک جامعه فرهنگ را تحت تأثیر آثار منفی خود قرار می‌دهد، و هم سیاستهای خارج از جامعه که بدان مربوط می‌شود.

در حقیقت ممکن است دو نیروی درون و بیرون که گاه مخالف و حتی خصم هم نیز هستند، به نامتعادل کردن و عقب ماندن و ناتوان شدن فرهنگ ملی بگرایند.یا به تعبیری که رایج شده است بر آن «هجوم» برند، و ناتوانش کنند.

پیداست که چنین تهاجمی غالباً از سر منافعی است که مبنای این گونه سیاستها و سیاست گزاریهاست.اگرچه ندانم کاری و نادانستگی و اشتباه نیز گاه در ماجرا دخالت دارد.

سیاستهای بیرون طبعاً منافع خود را می‌جویند. به اشاعهٔ هرچه مصلحتشان باشد می‌پردازند.در پی یافتن جای پای محکمتری هستند.از اینرو تنها سیاستهای درون می‌تواند از میزان تأثیرهای منفی آنها بکاهد، یا آنها را خنثی کند. حال اگر سیاستهای درون با رعایت کلیت فرهنگی جامعه اتخاذ نشود، و منافع گروه یا بخشی از جامعه را در اولویت قرار دهد، و فضا و امکانات را برای تمام اجزای متفاوت جامعه فراهم نکند، قطعاً زمینه را برای ناتوان کردن درون و آسیب پذیری یا حتی عقیم شدن فرهنگ ملی مساعد می‌کند.و به سیاستهای بیرون امکان می‌دهد که استقلال فرهنگی جامعه را دستخوش اهداف خود کند.

پس «تهاجم» بر فرهنگ امری صرفاً بیرونی نیست.بلکه روندی دوسویهٔ است.تا آنچه در درون می‌گذرد، با بیرون هماهنگ شود.یا آنچه از بیرون می‌رسد، در درون نشت و نفوذ کند.

بدیهی است در دورانهای گذشته که تهاجم صرفاً به صورت نظامی و اشغال قهرآمیز متجلی بود، گروه دشمن با یاری ستون پنجمش که پنهانی در درون عمل می‌کرد، می‌توانست خللی در درون ایجاد کند، و روزنه‌ای برای نفوذ و تسلط بیابد.اما امروز که روابط در ابعاد گوناگون اقتصادی، سیاسی، فنی، صنعتی، علمی، اجتماعی، خبری، تبلیغی و...برقرار است، نمی‌توان مشکل تسلط فرهنگ بیگانه را به یک گروه اندک، و به اصطلاح «ستون پنجم» نسبت داد، و خود را خلاص کرد.بلکه برای درک تهاجم و چاره جویی برای حفظ استقلال و تفاهم فرهنگی، باید بدرستی و همه جانبه به تفحص پرداخت، و دریافت که میان درون و بیرون، در تمام عرصه ها و سطوح زندگی فردی و اجتماعی، چگونه مناسباتی برقرار است.به ویژه باید دید در عرصهٔ سیاست گزاریها و برنامه ریزیهای «توسعهٔ ملی» چه گرایشی مسلط است.و فرهنگ ما در مجموع به کجا می‌رود.

یکی از مهمترین مسایلی که در تبادل نظر عمومی و مشارکت آزاد همگانی باید روشن شود، «حوزهٔ تهاجم» و «عوامل مهاجم» است.مبهم ماندن این حوزه، و معرفی نشدن تمامی عوامل، سبب خواهد شد که چاره جویی فرهنگی و توسعهٔ ملی دچار مشکل شود.اما متأسفانه آنچه در فریاد و خروش و دلسوزیهای اخیر، بیش از هر چیز رخ نموده است همین ابهام در حوزه و عوامل «تهاجم» است.به نظر من دو نوع گرایش و سیاست دانسته یا ندانسته، در این ابهام دخیلند.و من اکنون به توصیف و تبیین تفصیلی این دو می‌پردازم.

• • •

نخست گرایش یا سیاستی که خواسته یا ناخواسته، بعضی عرصه ها و عوامل تهاجم را از حوزه دید و بررسی دور نگه می‌دارد .یا می‌توان گفت حاصل عملکرد و سیاست گزاری و برنامه ریزیش، به چنین وضعیتی می‌انجامد.

این گرایش اساساً در مسئلهٔ برنامه ریزی برای توسعهٔ ملی نمودار و متبلور شده‌است.از این دیدگاه «توسعه» دربست در گرو اقتصاد و متمرکز بر توسعهٔ مادی است.شاخص آن هم درآمد ناخالص ملی سرانه است.از اجزایش هم خصوصی سازی، جلب سرمایه های داخلی و خارجی، هماهنگی با



بازار آزاد جهانی است.یعنی «سیاستهای تعدیل اقتصادی» که اساس هر برنامه‌ای شده است.و چنانکه می‌دانیم «تعدیل» در عرف جهانی اقتصاد، مضمون و مفهوم مشخصی دارد.و هم اکنون بسیاری از کشورهای در حال توسعه، به توصیهٔ نظریه پردازان بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول و...بر همین گرایش می‌روند.تا در تقسیم بین‌المللی کار مشارکت کنند، و در بازار جهانی ادغام شوند.

اما در مقابل این روش تُوسعه، نظریه پردازان «توسعهٔ ملی» قرار دارند،که معتقدند مردم هم وسیلهٔ توسعهٔ اقتصادی‌اند، و هم هدف آن.پس دخالت و رعایت سرمایهٔ انسانی در امر توسعه یک اصل ناگزیراست.یعنی عوامل توسعه را همواره به صورت مجموع سرمایهٔ مادی و سرمایهٔ انسانی باید دریافت.

نظریهٔ «توسعهٔ انسانی» به این معنی است که اصل و کلید پیروزی در، توسعه، تربیت انسانهای نو است.توسعهٔ انسانی درگرو امکانات نوسازی انسانی است.این امکانات از دولت و دستگاه اداری شروع می‌شود و به نهادها و احزاب و رسانه های گروهی و محیطهای شهری و کاری و سیاسی و مذهبی و غیره ادامه می‌یابد.که در میان آنها آموزش و بسط تفکر انتقادی نقش نخست را بر عهده دارد.

در حقیقت توسعهٔ انسانی به معنای آمادگی برای تجربیات تازه، نگرشها، ارزشها، تفکر انتقادی، استعداد برای نوآوری، مشارکت، آزاداندیشی، رعایت حیثیت انسانی و اعتقاد به عدالت اجتماعی است.

به همین سبب هم یکی از شاخصهای توسعهٔ ملی را «مدیریت مبتنی بر مشارکت» اعلام کرده‌اند.حال آنکه آنچه در توسعهٔ معطوف به سیاستهای تعدیل مشهود است، «مدیریت پدرانه» است که نشان بی‌اعتقادی به توسعهٔ انسانی است.زیرا نزدیکترین وجه به مدیریت استبدادی است.و متأسفانه به وسیله برخی از کارشناسان داخلی و خارجی، تنها وجه متناسب با هویت و فرهنگ به اصطلاح «جمع گرا» و «شرقی» و «با تحمل» ما قلمداد می‌شودا پیداست که «توسعهٔ مادی» با این نوع «مدیریت»، بر فرض توفیق، از تبعات فرهنگی سرمایه داری جهانی برکنار نخواهد ماند.زیرا ارزشهای فرهنگی در دوران توسعه تغییر می‌کند.و به همان نوعی می‌گراید که در برنامهٔ توسعه در نظر گرفته شده‌است.جهانی شدن سرمایه در دوران اخیر، خواه ناخواه از جهانی شدن فرهنگ سرمایه داری جدا نیست.از اینرو هیچ فرهنگ ملی نمی‌تواند خود را از بازتابهای این فرهنگ به دور دارد.مگر آنکه هرگونه ارتباط و تبادل با آن را به هدایت خود، و به اقتضای هستی اجتماعی خود، و ضرورتهای زندگی ملی و توسعهٔ انسانی و فرهنگی خود تعیین و برقرار کند.نه آنکه خود صرفاً در راستا و اقتضای آن گام بردارد.

من البته فرهنگ سرمایه داری را با آنچه رسانه های تبلیغی و تجاری و خبری و تفریحاتی و سیاسی غرب اشاعه می‌دهند، یکی قلمداد نمی‌کنم.انحطاط و ابتذال و سیاستهایی که در برنامهٔ بنگاههای ارتباطی و روابط سیاسی مشهود است، تنها نشان برداشت ویژه‌ای از گرایش و روش و منش این فرهنگ است، نه تمام آن.ضمن اینکه بسیاری از رفتارها و پندارهایی که بنا به آداب و رسوم و ضابطه های اخلاقی ما و جامعه های مثل ما «مبتذل»، «فاسد» و «مخرب» تلقی



می‌شود، در آن سوی جهان «تابو» نیست، یا توجه ویژه‌ای را برنمی‌انگیزد.با اینهمه در صورتی هم که این گونه رفتارها و پندارها و ارزشها و...ذاتی آن فرهنگ باشد، پیش از همه باید به گرایش و سیاستی هشدار داد که «توسعهٔ ملی» را به همراهی بی قید و شرط با بازار جهانی تعبیر می‌کند.و قطعاً با ادغام در این بازار از ملزومات و تبعات آن برکنار نخواهد ماند.

اما به نظر می‌رسد که مشکلات حاصل از این نوع «توسعه»، بنیادی تر از اینهاست.حقیقت این است که هم اکنون اقتصاد کشورهای عقب افتاده یا درحال توسعه، به ویژه اقتصاد آنهایی که تک محصولی است، و مثل ما مثلاً بر «نفت» متکی است، نقش بس ناچیزی در اقتصاد جهانی بازی می‌کند.ضمن اینکه سهمی که به اقتصاد این کشورها داده شده است، به اقتضای تصمیم و برنامه و واقعیت آن سوست.

هم اکنون سهم بسیار ناچیز تجاری جهان سوم یا جنوب، در بازار جهانی، با سقوط صادراتی آنها مشخص می‌شود و بنا به آمارهای موجود، حدود نصف کل صادرات فرآورده های ساخته شده در جهان سوم نیز حاصل چند کشور به اصطلاح نو صنعتی و نو توسعه یافته در آسیا، چون کرهٔ جنوبی، تایوان، سنگاپور، هنک کنگ (گروه NIC) است و چون کل صادرات فرآورده‌های ساخته شدهٔ این کشورها نیز خود درصدی از صادرات جهانی است.معلوم است که دیگر کشورها دراین نظام چه محلی از اعراب دارند.

پس تقسیم بین‌المللی کار در مورد این گونه کشورها به معنای آن است که هرچه بیشتر به واردات خود وابسته تر شوند.و در مقابل اگر هم محصول صادراتی شان مثل نفت و دیگر مواد خام دوام داشته باشد، تابع نوسانات بازار جهانی بماند.و نابسامانیهای حاصل از کاهش هرازگاهی قیمت این مواد به ویژه نفت، بر میزان بدهی هایشان افزوده شود. و از این راه هر برنامهٔ توسعه و سیاست و سیاست گزاری و مدیریت و آموزش و رفتار و محیط زیست و تخصص و سازمان کار و منابع انسانی و غیره شان به تابعی از متغیر بیرون تبدیل شود.

از سویی سرازیر شدن واردات و مواد ساخته شده به این کشورها، با اشاعه و تسلط الگوهای مصرف همراه است.پسندهای مصرفی کشورهای سازنده اشاعه می‌یابد.و کم کم به وحدت رویه می‌گراید.به ویژه که نقش رسانه های همگانی برای ترغیب آنان به کالاهای صادر شده، روز به روز در حال افزایش است.«توسعهٔ ـ مصرف» از تسلط الگوی مصرف تفکیک ناپذیر است.و پیش از هرچیز سازمان کار و رفتار و پندار داخلی را هدایت می‌کند.

در چنین وضعی خواه ناخواه مد و پسند و الگوی مصرف، با اقتضاها و ایجابهای بازار هماهنگ می‌شود.حال اگر یقهٔ پیراهنی را بنا به اصطلاح رایج «ختنه» کنند، یا کراوات را مکروه بدارند، در اصل دوخت پوشاک که مطابق بورداها و الگوهای پاریس و بن و لندن و...است تفاوتی ایجاد نمی‌شود.بلکه پسندهای متحدالشکل ناگزیری اشاعه می‌یابد که مثلاً امروز در لباس اسپرتی متجلی است که در سرتا سر آسیا به تبع از «کاپشن» پوشی همگانی رایج شده است.

استفاده از ابزارها و وسایل منزل به ترویج نوع غذاهایی می‌انجامد که جای غذاهای معمول سنتی را می‌گیرد.حتی ذائقه های عادت کرده به فرآورده های خاصی، تولید نوشابه و کره و پنیر و روغن و شکلات و پفک و چای و برنج و گوشت و حتی میوه را نیز فرو می‌کاهد.و به ورشکستگی تولید داخلی یاری می‌کند.و در بهترین حالت امکانات کشاورزی را به باغات «کیوی»، «موز» و کم کم «آواکادو» و غیره می‌سپارد.

همین روند در هر عرصهٔ دیگر نیز برقرار می‌شود.از وسایل نقلیه تا کاغذ و مداد و ابزار نشر.از لوازم برقی تا سنگ روکار بناها و وسایل سفت کاری و نازک کاری ساختمانها. به گونه‌ای که مثلاً آجری کردن نمای برخی از ساختمانها، که درونشان سر تا پا مطابق طرح و الگوی معماری و لوازم خارجی است، تنها ناآگاهان را گول می‌زند، یا ظاهر سازان و گول زنندگان مردم را دستمایه‌ای فراهم می‌کند تا از بقای الگوهای ملی معماری سخن گویند.

در چنین موقعیتی همه چیز در گرو ساز و کار بازار خواهد بود.از آموزش دبستان تا دانشگاه، از مطبوعات تا محیط زیست. ساز و کار بازار هم در رابطهٔ تجاری دلالی و یک سویه با بیرون تعبیر می‌شود که چوب حراج را بر سر هرچه در این سرزمین قابل فروش است می‌زند.و تا ایجاد یک بندر یا منطقهٔ تجاری آزاد ادامه می‌یابد به وسعت یک میلیون و ششصد و چهل و هشت هزار کیلومتر مربع. آن هم بی آنکه دعوت سرمایه های خصوصی، کوچکترین رمقی به تولید داخلی ببخشد. با این قرار بر فرض محال هم که در یکی دو دههٔ آتی به «رشد» مطلوب اقتصادی دست یابیم، قطعاً فرهنگمان بوی الرحمن خواهد گرفت.حال با چنین چشم‌اندازی که برای این گونه «توسعه» می‌توان تصور کرد، و این تصور تنها گوشه‌ای از واقع بینی و واقعیت است، حوزهٔ «تهاجم» را چگونه باید ترسیم کرد؟ عوامل تهاجم را کجا باید جست؟ و چگونه باید به چاره‌اندیشی پرداخت؟

● ● ●

اما گرایش و سیاست دوم، به جای پرهیز از ترسیم و تجسم حوزه و عوامل تهاجم، می‌کوشد یکی دو عامل معین را به

عنوان مهاجم بشناساند و کل تهاجم را نیز در حوزهٔ عمل همین یکی دو عامل ارزیابی و نفی کند.

این گرایش که غالباً از موضعی سنتی بر بخشی از مظاهر اندیشگی و اخلاقی «نو» و پسندها و رفتارهای عرفی و جلوه های هنری و ادبی و مانورهای تجمل و...می‌تازد، هرگونه اندیشهٔ متفاوت با خود را نیز با همین ظواهر و مظاهر رد و نفی می‌کند.

مشخصهٔ این گرایش اتکا و تأکید بر ارزشهای خودی و هویت گذشته است.منتهی خود را با تمام گذشتهٔ ما نیز همراه و همنام و هماهنگ نمی‌داند.بلکه تنها بر آنچه که تبلور اعتقادی جامعه بوده است متکی است.و بر ارزشهای ثابت و مطلق و باورهای ایمانی و پذیرشهای درونی و تعبدی استوار است.تأکید بر این مواضع نیز چندان است که غالباً از ارزیابی تأثیر سیاست گزاریها و عملکردهای گرایش نخست باز می‌ماند.و اگر نگوییم در پی چشم پوشی مصلحت آمیز از آنهاست، دست کم باید گفت از میزان تأثیر آنها غافل است.

به همین سبب نیز کل امکانات ارتباطی جهانی را در تمام اجزای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فن شناختی، علمی، خبری و...به یک سو نهاده است، و هجوم گستردهٔ سرمایه داری جهانی را از هر در و دروازه نادیده می‌گیرد، و خود را متمرکز می‌کند بر دو عامل بیرونی و درونی درحوزهٔ آموزشی و تبلیغی.

اکنون مهمترین مشغلهٔ ذهنی‌اش در برابر بیرون «ماهواره» است.همچنانکه در گذشته «ویدئو» بود، و از همین منظر بود که گاه با شعارهایی از این قبیل بر در و دیوار مواجه می‌شدیم که ویدئو مخربتر است یا بمب اتم.

اما نگاهش در درون متمرکز است بر بخشی از فعالیت قلمی و هنری و ادبی دسته‌ای از اهالی فرهنگ این سرزمین.و مسئله را چنان مطرح می‌کند که انگار جهان تنها از مجرای اندیشه به اصطلاح آلودهٔ همین یک دو عامل به درون جامعه رسوخ می‌کند.گاه حتی همین مسئله را چندان خاص می‌کند که نظرش بر چند کتاب و نشریه معطوف می‌ماند، که با تیراژ مختصر از سوی گروهی به اصطلاح «دگراندیش» منتشر می‌شود.پس با تمام امکانات انتشاراتی و خبری و تبلیغی و ترویجی خود جامعه را از خطر تهاجم اینان برحذر می‌دارد.و در «حذف» آنان می‌کوشد.حال آنکه با توجه به تیراژ اندک این چند نشریه و کتاب در جامعهٔ شصت میلیونی ما، آدم از این همه تأکید و هشدار و زنهار هم به شگفتی دچار می‌شود، و هم به شک می‌افتد .این در حالی است که اگر سرانهٔ تیراژ کتابهای منتشر در سال ما، با سرانهٔ تیراژ کتاب در کشورهای عقب افتاده‌ای مثل امارات عربی نیز مقایسه شود موجب شرمساری است.

● ● ●

آنچه از کارکرد و مشخصات دو گرایش یاد شده برمی‌آید حساسیت هردو در برابر تفاوتهای فرهنگی است.هر دو، فرهنگ را یک کاسه و به نوع «خود» می‌طلبند.منتهی به جای تفاهم از راه تفکر انتقادی، یکی به «حذف» می‌گراید، و دیگری در پی «خنثی سازی» گرایشهای غیرخود است.

تجلی بارز این اشتراک هنگامی است که هر دو گرایش با اهل اندیشه و نیروهای فکری جامعه رو به رو می‌شوند، از جمله با روشنفکران.و هریک به اقتضای خود به گونه‌ای عمل می‌کند.یکی تنها کارکرد «انتقادی» چنین موجوداتی را برنمی‌تابد.اما فکر و تخصص شان را لازم دارد، و در خدمت خود می‌خواهد.به همین سبب به جذب کارشناسانی می‌اندیشد که به گاو و گوسفند کسی کاری نداشته باشند.و در روند عادی شدن اوضاع، آهسته بیایند و آهسته بروند که گربه شاخشان نزند.

اما دیگری اصلاً اعتمادی به این گروه ندارد.و حذف و نفی آنان را مناسبتر می‌داند، و خود را خلاص می‌کند.پیداست که نه سیاست «حذف» در راستای اعتلای فرهنگ ملی است، و نه سیاست «خنثی سازی».کوشش برای حذف و طرد و نفی بخشی از فرهنگ، در همین چند ساله سبب شده‌است که بسیاری از تجربه ها دوباره تجربه شود.بسیاری از راههای رفته دوباره پیموده شود.بسیاری از کارهای انجام شده دوباره انجام شود.تازه نه تنها جامعه به اندازه های پیشین در برخی از عرصه ها دست نیافته، که از نتایج فرهنگی و تجانس نهایی نیز محروم مانده است.

سیاستهای حذف هیچ حاصل فرهنگی مطلوبی نداشته است.تنها نتیجه‌اش سلب امنیت از اندیشیدن و اندیشمندان، بوده است.ضمن اینکه به رغم تمام تلاشها و تمهیدات، باز هم چنانکه انتظار می‌رفته، توفیقی حاصل نشده است.و حذف کامل صورت نپذیرفته است.زیرا نمی‌توانسته صورت پذیرد.به هر کجای جهان نیز بنگریم، همیشه در کنار یا به موازات فرهنگ رسمی و گرایش حاکم، فرهنگ دیگری اشاعه و یا تداوم یافته است که بر فرهنگ رسمی نیز تأثیر نهاده است.اما «خنثی سازی» اندیشه و اندیشه ورزان نیز نه تنها چاره ساز نیست که توسعهٔ انسانی را هم با شکست مواجه می‌کند.جامعه را در مقابله با «تهاجم» همه جانبهٔ سیاستها و تبلیغات و گرایشها و منشها و روشهای بیگانه تضعیف می‌کند.و از همه بدتر اصل «تفاهم» و «تفاوت» فرهنگی را از میان می‌برد.

● ● ●

اما آنچه براستی جلو تهاجم را می‌گیرد، همانا گذار از طرز تفکر تعصب آمیز و بازدارنده، به طرز تفکر آزادمنشانه و انتقادی است.

توسعهٔ فرهنگی حاصل آموزش و اندیشهٔ انتقادی است.این تنها آموزشی است که گذر از ساده نگری و پذیرش بی چون و چرا به ژرف نگری و انتخاب آزادانه را تسهیل می‌کند.توانایی انسان را برای درک مسایل زمانه وسعت می‌بخشد.

مردم باید برای مقاومت در برابر قدرتهای تأثیرگذار هیجانی و عاطفی و احساساتی، که همه چیز را بی تعمق و تأمل به پذیرش نزدیک می‌کند، آماده شوند.فرهنگ جامعه را نه می‌توان بر احساس و هیجان استوار کرد، و نه می‌توان با احساس و هیجان صیانت کرد.

هرگونه طفره رفتن از این ضرورتها، خواه ناخواه، جوی غیرعقلانی را دامن می‌زند.و طبعاً گروههای اجتماعی را در اتخاذ مواضعی فرقه گرایانه تشویق و تشجیع می‌کند.البته با تشجیع و تهییج و تشویق می‌توان مردم را به تأیید یک نظر برانگیخت .اما نمی‌توان آنان را به تحلیل و شناخت آن نزدیک کرد.از اینرو سیاستهای فرهنگی باید وسیلهٔ تشویق و ترغیب مردم به تفکر انتقادی باشد.نه آنکه آنان را در ساده نگری شان تقویت کند تا در نتیجه همچون مهره هایی در خدمت زندگی نامعقول درآیند.البته این روال و روش بسیاری از سیاستها در هرکجای جهان بوده است که هرگاه به مردم و انتظاراتشان در جهت تأیید برنامه ها و سیاستهای خود نیاز داشته‌اند، از ظرفیتهای بالای ادراک و آگاهی مردم داد سخن می‌داده‌اند.و بر شعور بالای اجتماعی و فرهنگی آنان تأکید می‌کرده‌اند.و هرگاه هم اهداف و برنامه‌ها و عملکردشان با حرف و خواست مردم معارض می‌شده است، مردم را محتاج هدایت معرفی می‌کرده‌اند.و از ناآگاهی آنها بیم می‌داده‌اند.و آنها را به پیروی از مراجع ذی صلاح، که البته همیشه خودشان بوده‌اند، فرا می‌خوانده‌اند.

تأکید و تکیه بر عصیان ساده لوحانهٔ مردم، از مداخلهٔ انتقادی مردم در امور می‌کاهد.امکان انتخاب آگاهانه را از آنان سلب می‌کند.در نتیجه به دموکراسی و حق تعیین سرنوشت و فرهنگ ملی زیان می‌رساند.از اینرو باید به آموزش و تجربه‌ای روی آورد که بر مبنای «می‌اندیشم» استوار باشد، و نه فقط بر اساس «انجام می‌دهم».با چنین گرایشی است که مردم به سوی سرزندگی پیش می‌روند.نه به سوی انتقال مکانیکی چیزی که «وایتهد» آن را «افکار بیروح» نامیده‌است.یعنی افکاری که مورد قبول مغز واقع می‌شوند، بی آنکه در امکاناتی تازه مورد استفاده قرار گیرند.کارل مانهایم گفته‌است : در جامعه‌ای که باید تغییرات عمده از طریق مشورت جمعی صورت پذیرد، و ارزیابی مجدد بر مبنای بینش عقلی و رضایت باشد، ایجاد نظام کاملاً جدیدی در آموزش ضرورت دارد.نظامی که باید نیروهای اصلی خود را در جهت رشد توانهای فکری متمرکز کند.و مبنای اندیشگی پدید آورد که شک و تردید را تحمل کند و از اینکه ممکن است بسیاری از عادات و ارزشها محکوم به نابودی باشد، به وحشت دچار نشود.

هر سیاستی که به سلب احساس «خویشتن بودن» مردم بینجامد، و آنان را در جهت تأیید کردن، تسلیم تصمیمات دیگران کند، اعتماد و اطمینان آگاهانهٔ جامعه را در تبادلهای فرهنگی از میان می‌برد.

در هر جامعه‌ای، دولتمردانی که دموکراسی را با مدام تأیید گرفتن از مردم، از راه تکیه بر عواطف و کیفیتهای روانی و احساسی آنها، عمداً یا حتی سهواً خلط می‌کنند، به رشد فرهنگ و استقلال ملی و فرهنگی زیان می‌رسانند.مشارکت مردم با عاطفی شدن هرچه بیشتر، به جای انتقادی شدن تفکر، خواه ناخواه به قهقرا رفتن را تسریع می‌کند.

پس نه کلی بافان پرگو نجات دهندگان فرهنگ ملی‌اند، و نه متخصصان صرفاً فن گرا که بخش «انتقادی» کارکرد خود را حذف کرده‌اند. بلکه نجات و اعتلای فرهنگ ملی در راه آنهایی است که با بسط تفکر انتقادی و حضور آزادانه و مشارکت همگانی در راه «توسعهٔ انسانی» می‌کوشند، و ضرورت تفاوتها را در تفاهم فرهنگی در می‌یابند.

۷۲/۶/۱۵

محمدعلی آتش برگ

یک کلمه درسه کلمه

کلام دوم:

می‌گویم قرار نبود که مبلغ سیگارهای فرنگی و داخلی باشیم. گفتم بد نیست که امیدوار باشیم روزی را ببینیم که درمغازه بقالی در کنار ماست های ترشیده، یک عدد کتاب فرد اعلا رابه جای سیگار به مشتریان محترم قالب کنیم.

برافروخته و خوی کرده نه چندان خندان می‌گوید گیریم که این کار هم شدنی باشد. چی را می‌خواهی به خورد خلق الله بدهی. ادبیات مارکزده نسل اول و دوم و سوم و چندم را؟ که اکثرشان رانمی‌توانی با هیچ سریشمی - یا حتی چسب های مدرن امروزی بهم بچسبانی ؟ درست است مارکز با ادبیات جادویی آمریکای لاتین، در یک محدوده جغرافیایی گسترده که شرایط و لوازم و اسطوره هایشان هم وجود داشت یک غلط جهانی کرد. خوب یک عده‌ای به به و چهچه کردند. خوب هرکسی آزاد است. اما ما که نه آن اسطوره ها را داریم و نه زبانش را و نه فرمش را، چطوری می‌خواهیم امید داشته باشیم که درهر مغازهٔ بقالی بجای سیگار کتاب بدست مردم بدهیم ؟ ما که ازادبیات مارکزی چیزی حالیمان نمی‌شود! بنظرمان می‌آید که معلوم نیست برای کی می‌نویسند ؟ برای خودشان، که خوش خوشانشان بشود و پز بدهند که آری اینک ماییم، مارکز مارکزها، نادره و تحفه تاریخ دوهزار و پانصد ساله این آب و خاک باستانی ؟

حقیر به نیات ازمارکزگرایان ایرانی به قصد مدافعه می‌گوید:ببین جانم ما که نباید ازقافله جهانی ادبیات عقب بیفتیم. ما قرن ها مشعلدار شعر و ادب بوده‌ایم هفت کرسی ها زیرپای گذاشته‌ایم ! البته این مهم نبود که روزگاری فکرمان چونان شعر بود، روان و جاری بر هر کوی و برزن بر دهان هر عارف و عامی و با زبانی که ننه‌های تاریخی بی سوادمان هم می‌فهمیدند و کلی در نصایح خود، نقل و قول و غزل و حتی قصیده مدیحه می‌آوردند. اما دیگر آن عصر گذشت. اینک در آستانه قرن بیست و یکم که نباید ازقافله جهانی عقب بیفتیم باید ثابت کنیم که نبوغ ایرانی می‌تواند قالب های فرمالیستی ناهمگون را لباسی نو سازد زینت بخش ادبیات گل و بلبلی ما. خدا را چه دیدی، شاید هم روزی، روزگاری جایزه نوبل را هم گرفتیم ! می‌فرمایید همه این حرف ها درست. اگر می‌خواهند جایزه نوبل بگیرند و قهرمان سازی کنند، پس لااقل به زبان فرنگی بنویسند. پزش بیشتر خواهد بود.

می‌گویم بی انصافی مکن فارسی ظرف بسیار بزرگی است، با هرمظروفی می‌سازد. و جا می‌اندازد و لیته‌ای خوشمزه می‌شود با چاشنی های فراوان. و دراین ملغمه هفت جوش هرکسی برداشت خود را خواهد داشت و افق های فکری در مقاطعی افکار و اندیشه‌های نمادین بازتر می‌شود. . . می‌فرمایند: پس بفرمایید ادبیات هم محفلی است نه بارعام !

با تأسی از دوست عزیز و محترم که نوشت، ادبیات محفلی شده، گفتم: ادبیات هیچگاه بار عام نبوده، مخصوص خواص بوده، و این خواص و نخبگان بوده‌اند که بار اندیشه شریف را فروتنانه بدوش کشیده‌اند. گفت باز به قول دوست محترم بفرمایید حالا که ادبیات محفلی شده لابد محفداران با حق سرقفلی برای معدودی محفلداری می‌فرمایند! گفتم ازاین هم فراتر می‌روم و می‌گویم اصلاً ادبیات و هنر شخصی است، کتاب را برای خودت انتخاب می‌کنی، برای خودت می‌نویسی، و برای خودت هم چاپش می‌کنی. حالا عده‌ای خوششان آمد، چه بهتر. آنوقت پیرو برداشت شخصی تو از زندگی و کائنات می‌شوند. . . اما اضافه می‌کنم بنظرم زیاد هم بد نگفتی، اگر کتاب را طوری بنویسیم یا طوری با کاغذ اعلا چاپ کنیم که خریدار حاضر شود درمغازه بقالی با سیگار تاخت بزند، چندان هم بدک نیست !

می‌پرسد، بالاخره نفهمیدم منظورت ازاین یکی به نعل و دیگری به میخ کوبیدن چیست ؟

می‌گویم: دروغ چرا، راستش خود مبارک ما هم سر درنمی‌آورد. اصلاً مگر هرکس می‌نویسد، خودش هم می‌فهمد ؟

هرکسی ازظن خود شد یار من. هرکسی چیزی می‌فهمد و جمع جبری فهمیده ها را– حتی اگر خودمان نفهمیده باشیم – بالاخره به ما می‌فهمانند !!

کلام سوم :

در خبرها بود که برای به ویراستاری، ادبیات سیمایی و صدایی خبرگان و پارسی نویسان نشست فرمودند تا قاعده‌ای بنا نهند و رای مفعولی را از فرسنگ ها فاصله جلوتر بیاورند و بی واسطه بر پشت مفعول بنشانند. نشستند و رای زدند. وگروهی بوجود آمد با نام «گروه تفاسیری صدا وسیما!» که المعنا فی‌البطن میدمان. و ما مانده‌ایم کلمه عربی است یا پارسی، اگر عربی است و جمع مکسر پس چرا یای مصدری پارسی را بدنبالش یدک می‌کشد. . .

می‌گوید این کلام به دو کلام دیگر چه ارتباط دارد؟ می‌گویم اولاً الکلام به بحر الکلام ! ثانیاً ازکی تابحال کلمات و کلمه و کلام با یکدیگر ربط منطقی داشته‌اند!!



مشیت علایی

بیرونِ زمان

بررسی داستان‌های امیر حسن چهل تن

تصویرگر نومید

محدودیتی که امیر حسن چهل تن، به لحاظ موضوع (سوژه)، به خود تحمیل کرده است ـ نظیر محدودیت موضوعی داستان‌های احمد محمود ـ در خدمت چیزی است که در کارهای نخستین او رنگ بومی ـ فرهنگی دارد، و در آخرین اثرش ـ **تالار آیینه** ـ وجهه‌ای عام و، بیش و کم، مطلق می‌یابد؛ در حالی که نوشته‌های احمد محمود ـ به رغم تفوق زبانی و تکنیکی و ساختاری ـ از مرزهای ادبیات سیاسی فراتر نمی‌روند.

این موضوع که محور تقریباً همهٔ داستان‌های کوتاه سه مجموعهٔ **صیغه**، **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** و **دیگرکسی صدایم نزد** و دو رمان **روضهٔ قاسم** و **تالار آیینه** را تشکیل می‌دهد، موقعیت زن است. رئالیسم فاقد پیچیدگی و ابتدایی که نویسنده ـ به اقتضای سن خود که در آن وقت حدود بیست سال داشته است ـ برگزیده، شاید منبعث از تصور محدودی باشد که وی از این شیوهٔ ادبی داشته است ـ و نویسندگانی همچون دولت‌آبادی، الهی، درویشیان و عاشورزاده نیز در آن سهیم بوده‌اند. با این حال، بخش عمده‌ای از سادگی داستان‌ها ناشی از زاویهٔ دید است که تقریباً همه جا از آن کودک یا نوجوانی درگیر حادثه است. استفاده از این زاویهٔ دید، قهراً، سبب شده است که نویسنده از کارکاویدن درون شخصیت‌های خود معاف شود و به توصیف لایهٔ بیرونی حوادث اکتفا کند. همچنین، این محدودیت تکنیکی موجب شده است تا او از امکانات و ظرافت‌های زبانی سرشار، و به تبع آن، از صناعاتی که داستان را از پیوستن به رئالیسم سنتی باز می‌دارد استفاده نکند؛ همچنان که از زمینهٔ داستان استفاده درخور توجهی نمی‌کند و به فضاسازی مؤثری نیز دست نمی‌یابد. شاید بتوان گفت تنها عنصری که سهم غالب را در پیشبرد داستان‌های کوتاه **صیغه** دارد، و بیش از عناصر دیگر برجسته می‌نماید، زبان شخصیت‌هاست.

استفاده‌ای که چهل تن از زبان شخصیت‌ها کرده است، عمدتاً، در جهت شناساندن سطح فرهنگی و پایگاه طبقاتی آن‌هاست؛ و در این کار تکیه سنگین او بر زبان خاص زنان فرودست جامعه، و قویاً یادآور گفت و گوهای زنان هدایت در **علویه خانم** است. نویسنده از هر موقعیتی استفاده می‌کند تا فرهنگ وسیع و غنی لجاره‌گویی این زنها را نشان دهد: فحاشی مادر راوی و مشهدی در **صیغه**؛ مادر راوی و کرمعلی و ننه زهرا و نرگس خانوم در **مصیبت**؛ مادر راوی و پاسبان‌ها در **ساده**؛ زنان داستان **ملاحت** با پدر ملاحت و یکدیگر؛ مادر راوی و مادر اسماعیل در **هوو**؛ مادر راوی و زن مرتضی قلی‌خان در **خانومی**؛ زبان مشحون از اصطلاحات عامیانه راوی در **حجامت**. این یکی از امتیازات داستان‌نویس است که با زبان زنده و پر تحرک آدم‌هایش آشنا باشد. اما، در همان حال، این امتیاز محدودیتی را هم سبب می‌شود، زیرا زبان شخصیت جزیی از زبان کلی داستان است، و نویسنده باید میان بخش‌های مختلف توازنی زبانی ایجاد کند. خواننده به حق چنین تصور می‌کند زنهای داستان‌های **صیغه** جز زبان پرخاش و هرزه زبانی نمی‌دانند، و حرفهاشان را جز با اصطلاحات کوچه و بازار نمی‌زنند.

اشاره کردیم که نویسنده کوشیده است تا وجوه گوناگون زن ایرانی را ترسیم کند، و افزودیم که مراد او زنان محروم جامعه بوده‌اند: روسپی‌ها، دیوانه‌ها، قاچاقچی‌ها، صیغه‌ها و هووها، طبیعتاً، بعدی که بیشتر در زندگی چنین زنهایی جلب نظر می‌کند بعد نازیبا و تیرهٔ آن است؛ و از این رو رئالیسم اجتماعی این داستان‌ها به جانب ناتورالیسم تمایل دارد. دنیای این آدمها سراسر نکبت است و ادبار و فساد و دشمنی، و نویسنده این همه را معلول فرهنگی منحط و عقب‌مانده می‌داند که غرق در خرافه و جهل است: پدری دختر نابالغ خود را برای مستأجر زن مرده‌اش صیغه می‌کند تا مشاجرات او و زنش تمام شود؛ پدر و مادرهای دیگر چنان غرق در خشونت و اطفای نیازهای ابتدایی خویشند که هر محبتی را از کودکان خود دریغ می‌دارند. در این میان فرنگی‌ها نیز؛ به نشانه نیرویی غارتگر، گهگاه حضور می‌یابند. چیدن موی بلند ملاحت و نجمه بیان سمبولیک ولی روشن



○ در روضهٔ قاسم، از عناصر اسطوره‌ای و نمادین تالار آیینه اثری نیست.

○ ضعف چهل تن در داستان‌نویسی از توانایی او در داستان‌گویی بر می‌خیزد.

○ صناعت نویسنده در طرح تاریخی وضعیت زن ایرانی - در سه مقطع- بیان دیدگاه او در خصوص زن ایرانی است.

تجاوز به فرهنگ ملی است.

نویسنده بی آن‌که از موضع سیاسی صریحی جانبداری کند، کودکان طبقات محروم را که مثل زنها مورد بدرفتاری و هتاکی و بهره‌کشی واقع شده‌اند، دل‌سوزانه تصویر کرده است. در حقیقت، کودکان راویان همهٔ آن اتفاقات پر از خشونت و زشتی‌اند، و چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم، بیان گزارش گونه و سادهٔ داستان‌ها به مقدار زیاد حاصل اعمال این زاویهٔ دید است. در هر یک از این داستان‌ها ـ مثل داستان‌های کوتاه همینگوی ـ کودک یا نوجوان راوی با نمودی تازه از پرخاشگری و تباهی آشنا می‌شود، و حاصل این تجربه را به نوعی باز می‌تاباند.

در پایان داستان **صیغه** راوی مذبوحانه به جان دری می‌افتد که در پشت آن خواهر نابالغش و صیغه‌کننده او قرار دارند؛ در **ساده** از رفتن مادرش به زندان احساس راحتی و آزادی می‌کند؛ در ***امامزاده*** حس می‌کند که «غریبه‌ها یه چیزی ازش [خواهرش] کنده بودن و برده بودن»؛ در **مسافر** نویسنده از سفر به مثابهٔ وسیله‌ای برای اکتشاف حقیقت استفاده می‌کند. مسافر داستان، در واقع خود پسرک است که سفر او را از منزلی به منزل دیگر می‌رساند؛ و در **عاقبت** شرمزده از دیدن صحنه‌ای قبیح تصمیم می‌گیرد خود را تسلیم رفتاری مشابه کند.

ما، در اینجا، دو نمونه از نثر چهل تن را می‌آوریم تا توانایی او را هم در تسلط بر زبان و هم در توصیف جزییات و حرکات نشان دهیم:

[ملاحت] تو طویله رو به عالم کاه می‌خوابید و یه وقتا تنش عرق می‌کرد و گرده‌اش تیر می‌کشید و تنش به مورمور می‌افتاد و ته دلش می‌لرزید و قلبش سنگین می‌شد و دندوناش کلید و تنش مث ترکه خشک می‌شد و خودشو بلند می‌کرد و می‌کوبوند کف طویله و زبون می‌گرفت و کف راه می‌فتاد از دهنش. تا سلطان برسه و با شیشه‌های آبدعای دستش و نوار بلند قلیاسین، ملاحت از رعشه افتاده بود و مث یه تیکه گوشت کثیف میون پشته‌ای کاه آروم گرفته بود و گربه شیخ مراد با دو چشم زیتونی وحشی‌اش به تماشا نشسته بود. (صص ۲ ـ ۴۱)

بچه‌ها یه خورده که بزرگتر می‌شدن، خاک تو سرشون کنن، عاقبت خر می‌شدن و دمرو می‌خوابیدن و گلابتون کمر خم می‌کرد روشون [تا آن‌ها را حجامت کند]. خدا عالمه چه سری تو کار بود. نمی‌دونم بزرگترا وردی، چیزی می‌خوندن که تا بچه‌ها از دوازه، سیزده رد می‌شدن، ترسشون می‌ریخت. اما رمضون پسر شعیب، نره خر، غول بیابون، از پونزده رد شده بود، و شاشش کف کرده بود، بازم تو مشت باباش و رحیم‌خان، شبای عید نعره‌ها می‌زد که نگو و یه دفعه می‌خواسته گلابتونو خفه کنه، الهی نصیب نکنه. پسره خله، به تخته‌ش کمه. همه‌ی اینارو ننه زهرا می‌گفت. گردن تبر خورده‌ی خودش. ماکه خل گیریٔ [گری] ازش ندیدیم. (صص ۳ ـ ۸۳)

با این همه، **چهل تن** تصویرگر نومید دنیای زنان است. دنیایی اسیر فساد و سنت خودی و فتنهٔ غیر، و داستان‌های این **مجموعه** به رغم آسیب دیدن از رئالیسمی یک سویه و خشک، نمایش ستم مضاعفی هستند که بر این دو قشر رفته است.

مجموعهٔ بعدی ـ ***دخیل بر پنجرهٔ فولاد*** ـ دو سال بعد (۱۳۵۷) منتشر شد. موضوع این داستان‌ها نیز همان موضوع پیشین است. زن و کودک. با این حال، خواننده تفاوتی را حس می‌کند. این تفاوت مربوط به لحن داستان‌هاست که ملایم‌تر شده است. از فضای مملو از خشونت و جدال دنیای آدم‌های قبل کمتر نشانی دیده می‌شود و واقع‌گرایی و برون‌نگری نویسنده با مایه‌ای از درون‌نگری و روان کاوی آمیخته است. شاید بتوان گفت جذابیت جامعه‌شناسی وقایع، بیش و کم، جای خود را به روان‌شناسی آدم‌ها سپرده است. این اعتدال لحن و ضرباهنگ کندتر زبانی ـ که گهگاه به تصویرهای شاعرانه نیز آراسته می‌شود ـ و فضایی دوستانه‌تر و صمیمی می‌آفریند نتیجه تغییر یافتن آدمهای داستان‌هاست: زنان روستایی یا شهری محروم جای خود را به زنان بالنسبه مرفه‌الحال قشرهای میانی جامعه داده‌اند، و بالطبع نرم‌خویی فرهنگ این طبقه جای درشت گویی و هرزه‌درایی آن یک را گرفته است. گذار نویسنده از پرسوناژهای مجموعهٔ **صیغه** به این دسته اخیر ـ به هر انگیزه‌ای که صورت گرفته باشد ـ سرخوردگی از آرمان‌های مدافع آن طبقه، یا تعمیم تصویر او از زن به طبقات دیگر، یا ناکافی دیدن آنها به عنوان موضوع در خور پرداختی ظریف‌تر و هنرمندانه‌تر ـ به گونه‌ای ارگانیک در نظم بخشیدن به دیگر عناصر داستان‌ها مؤثر افتاده است. ریتم کند داستان‌ها و معدود بودن حوادث و تکیه بر دنیای ذهن و عواطف آدم‌ها با خود شخصیت‌ها ملازمت دارد. همانگونه که حدوث وقایع مکرر و خشونت عمل و رفتار و کم اهمیت‌تر بودن دنیای ذهنی لازمهٔ آن شیوهٔ دیگر زندگی است. اکنون، در داستان‌های اخیر: مادرها همه مهربانند، و مادربزرگ‌ها و خاله‌ها و عمه‌ها که پیوندهای استحکام‌بخش بافت سنتی خانواده‌اند، حضور وسیع‌تری دارند. در داستان **سجاده**، که طرح آن به طرح داستان ***عاقبت*** در مجموعه قبل شباهت دارد، راوی



چنبرهٔ زمان

سعید مهیمنی
دماوند / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۷۹ صفحه / ۷۰۰ ریال

چنبرهٔ زمان نخستین مجموعه داستانهای سعید مهیمنی، نویسنده جنوبی است که داستانهایی از او در مطبوعات و مجموعهٔ «از پنجرهٔ جنوبی» به چاپ رسیده است. این مجموعه شامل ۱۴ داستان است به نامهای: «نوای نامیرا»، «او؛ او صخره و دریا»، «بازماندگان»، «چنبره بودن»، «در زمانی مضاعف»، «اگر نروید می‌آییم»، «در انتهای تنهایی»، «سوراخ در سیم خاردار»، «شبهای ابری»، «باران استخوان» و . . .

کلاس عشق !

عباس چلیپا
مؤلف / چاپ دوم ۱۳۷۲
۸۷ صفحه / ۸۰۰ ریال

از چاپ اول کلاس عشق ! چهل و سه سال می‌گذرد. به **دوستداران صلح** هدیه شده و بر روی جلد آن این جمله به چشم می‌خورد: «نوشته‌ای به دل می‌نشیند که کلمات سیاه آن نشان دهد اول قرمز بوده، زیرا قطرات خون وقتی که می‌ماند سیاه می‌شود.» نامه یک خواننده نیز ضمیمه چاپ دوم شده‌است.

کلاس عشق ! نمونه داستان هایی است که در دهه بیست و سی خواننده بسیار داشته و کلاً می‌توان نام رمانتیسم ایرانی برآن نهاد.

ازاین نویسنده **باغ !**، **اسماعیل !**، **سرگذشت بشر!**، **من ازاین پنجره نگاه می‌کنم !**، **سراب آرزو!** و **جایزه فرهنگی !** قبلاً منتشر شده‌است.

داستان، که در اینجا نیز یک کودک است، و به کشف مشابهی در مورد مادرش می‌رسد، به خلاف آن یک که به هرزگی روی می‌آورد، در پایان داستان عکس‌العمل متفاوتی نشان می‌دهد:

بغل عمو نیمورم که می‌رسیم به خانه، تازه صدای اذان حاج اکبر توی کوچه پیچیده است. دلم می‌خواهد بنشینم سر سجاده خاله جان. دلم همراه صدای اذان توی کوچه پر می‌کشد. باید یه کاری کنم که یادم نرود. من وقتی بزرگ شدم حتماً باید زیر بال خاله جان را بگیرم.(۱)

شخصیت‌های او، به انگیزهٔ خصلت طبقاتی خویش، دست از عناد با خود و جهان برداشته اند. موضع مهاجم و منفی کریم، پسرک داستان **عاقبت**، که با کشف نمونه‌ای از دنیای آلودهٔ پیرامون خود جذب قطب فاسد دیگری می‌شود، در این جا در پذیرش عارفانه و سازندهٔ راوی خردسال تحلیل رفته است. عمه‌ها و خاله‌ها و مادربزرگ‌ها که در داستان‌های **صیغه** بیشتر بد زبان و سلیطه بودند، در داستان‌های مجموعهٔ اخیر تجسم لطافت و مهربانی و رنج دیدگی‌اند.

ایماژهای دینی که در مجموعهٔ پیشین هیچ جایی نداشتند، و نویسنده به اعتبار نوعی رادیکالیسم ابتدایی آن‌ها را حتی کم بها جلوه داده بود، دراین داستان‌ها نمود گسترده‌ای دارند. در داستان **از وقتی که قاسم گم شده است**، با ایهام و اشاره‌ای که به واقعهٔ کربلا دارد، تمام ماجرا در فضای عزاداری می‌گذرد. در بخشی از داستان نویسنده مشخصاً برای القای بیشتر شهادت قاسم به روضهٔ قاسم متوسل می‌شود، مثل صدای اذان که در داستان **سجاده** آرامش دهنده است، در این داستان هم راوی پیدا شدن قاسم را در تداعی جمعی از تصویرهای مذهبی انتظار می‌کشد:

من می‌گویم بالاخره قاسم از یک جایی پیدایش می‌شود. از یک جای خیلی دور. از توی شلوغی حرم، از نوک منارهٔ مسجد آشتیانی‌ها که کاشی‌هایش آبی آبیست... (ص ۳۴)

در داستان **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** از زبان همان راوی پیشین می‌شنویم که خاله عصمت را به ضریحی دخیل می‌بندند تا مشاعرش را باز یابد، ولی بعد او را در ازدحام جمعیت گم می‌کنند؛ و تخیل قومی و مذهبی کودک چنین می‌پندارد که دست بلند مردانه‌ای شانه‌های خاله عصمت را می‌گیرد، و او آن قدر کوچک می‌شود که در کف دست او از پنجرهٔ فولاد بیرون می‌رود و برای همیشه ناپدید می‌شود.

در داستان‌های این مجموعه باز هم زنان و کودکانند که محور رنجند و همچنان در جهانی زشت و تباه به سر می‌برند. در **از وقتی که قاسم گم شده است**، شهید واقعی مادر است که با گم کردن قاسم زندگی خودش را هم گم کرده است. در **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** خاله عصمت در اندوه مصیبتی که بر او فرود آمده دیوانه شده است. در **سجاده** مادر راوی به فحشا کشیده شده و خاله راوی ـ به زعم خود وی ـ از غصه آب شده است. در **چشمی که سلام می‌کرد** صمیمیت دخترکی کر و لال که می‌فهمد مادرش چه کاره است چرکین می‌شود:

حتماً گریه‌اش می‌گیرد. آرام. مثل حرف زدنش. مثل نگاه کردنش... شاید اصلاً نبینی، بغضی را که درون گلوی نازکش جان می‌گیرد و آن همه اشک را که آرام پایین می‌آید از گوشه‌ی چشم‌هایش. چون اصلاً چشم‌هایش را به هم فشار نمی‌دهد، اشک هایش را با مچ آستینش پاک نمی‌کند و دماغش را هم بالا نمی‌کشد. آرام گریه می‌کند و بعد با نوک پنجه‌های پا از پله‌ها پایین می‌رود. (ص ۶۹)

در این داستان، نویسنده موفق شده است هنرمندانه حس ترحم خواننده را نسبت به دخترک کر و لال برانگیزد. در این جا، از خیل شخصیت‌های **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** ـ که بعضی شان اضافی‌اند ـ خبری نیست، و تمام پردازش داستان در جهت برجسته کردن چهرهٔ دخترک صورت گرفته است، چنان که خواننده در پایان حس می‌کند که کر و لال بودن او چیزی بیش از نقایص جسمانی است. قهر دخترک با راوی داستان عکس‌العمل غیر منفعلانهٔ اوست در برابر کسی که به او اطمینان کرده بود. او نیز چون دخترک راوی **سجاده** و کودکان داستان‌های صیغه زشتی جهان را کشف می‌کند.

داستان **درد اول** روایتی است از فسادی فراگیر که همچنان زن را می‌جوید. در **درد دوم** برای نخستین بار مرد مرکز توجه قرار گرفته است، و لحن داستان یادآور **چشمی که سلام می‌کرد** است ـ کشدار و کند و متناسب با کسالت و تنگ حوصلگی و خستگی روحی و علیل بودن راوی آن. اما، در مجموع، فاقد زیبایی و تأثیر گذاری داستان دیگر است. در **درد سوم** و **انگار دیروز بوده که...** از همان سبک دو داستان پیشین در القای فضایی رمانتیک و بیان نوستالژی استفاده شده است. (نمونه‌های موفق این نوع ادبیات را که خاطرات عزیز گذشته را بازگو می‌کند می‌توان در داستان کوتاه **بعد از روز آخر** مهشید امیر شاهی و در رمان کوچک و زیبای **داستان خانوادگی** واسکوپراتولینی دید.) تنها داستانی که در این مجموعه به سبب طنز لحن آن با دیگر داستان‌ها سنخیت ندارد **چراغ قرمز** است.

آنچه در همهٔ داستان‌های این مجموعه ـ به استثنای **چراغ قرمز** ـ پیداست نوستالژی شدیدی است که نویسنده در حسرت چیزهای خوب و لطیف از دست رفته ابراز داشته است. در یک جا گم شدن قاسم، و در داستان دیگر گم شدن خاله عصمت است؛ در **سجاده** گم شدن معصومیت مادر در چشم کودک، و در **چشمی که سلام می‌کرد** باز هم از دست رفتن حس اعتماد و دوستی است. در داستان بعدی، گم شدن پاکی یک دختر شهرستانی یا دهاتی است در جنگل شهر؛ و در **درد دوم** یاد حسرت بار راوی از روزهای خوش گذشته. در داستان دیگر، از دست رفتن مادربزرگ به مثابهٔ حلقهٔ اتصال و وحدت خانواده که همهٔ خانواده دخیل او بوده‌اند تصویر می‌شود. در آخرین نوشته‌ای این مجموعه ـ که بیشتر طرح یک داستان است ـ حادثه‌ای که نشانهٔ از دست رفتن چیزی یا کسی باشد نمی‌بینیم، اما صرف یادآوری گذشته‌ای لطیف ـ که دیگر تکرار ناشدنی است ـ برای راوی نوستالژیک است. توجه نویسنده به یادهای گذشته به این معنی نیست که وی موضوع‌های پیشین را کنار گذاشته، بلکه مراد آن است که لحن نویسنده ـ که مآلاً بازتاب نگرش اوست ـ تغییر کرده است. در این جا، باز هم زنان و کودکانند که همه جا خوار و سرخورده‌اند؛ اما برجسته کردن نمود خارجی یا



بیلی بتگیت

ادگار لارنس دکتروف



بیلی بتگیت

بهزاد برکت
ادگار لارنس دکتروف
قطره / چاپ اول ۱۳۷۲
۳۷۳ صفحه / ۳۶۰۰ ریال

شاید «ای. ال. دکتروف» را در **بیلی بتگیت** نتوان میراث دار همینگوی دانست اما سلوکش در پیشبرد رمان وغنای شخصیتها یادآور مردان خودساخته، محو، طرد شده و تنهای همینگوی است. تلاشی در بازسازی برهه‌ای از دهه ۱۹۳۰ آمریکا که عصر آل کاپون و گانگسترهای خیابانی بود. تاریخی که صحنه‌های هالیود را تا مدتها تغذیه می‌کرد.

رمان به سیاق اول شخص مفرد، دارای راوی ۱۵ ساله‌ای به نام بیلی بتگیت است و بیلی تنها، بهانه‌ای است تا نویسنده سیر فروپاشی دسته‌ای از تبهکاران نیویورک را بازگویی کند.

آیندهٔ روانپزشکی

دکتر جمشید احمدی
نشر راهگشا/ چاپ دوم بهار ۷۱
۱۰۴ صفحه/ ۶۰۰ ریال

آینده روانپزشکی متشکل از پنج بخش است و در آنها به موضوعات زیر پرداخته شده: تأیید کارکرد مغز بر رفتار، نقد و بررسی نظریهٔ روانکاوی، واکاوی رفتارگرایی و رفتاردرمانی و فنون رایج آن، زیست رفتاردرمانی، آیندهٔ روانپزشکی و زیست رفتاردرمانی.

جامعه‌شناختی این امر چندان مورد نظر نویسنده نیست، بلکه او عمدتاً، به ترسیم دنیای درون آنها علاقمند است، و از قبل آن چیزی را به نمایش می‌گذارد که می‌توان آن را «حس گم شدگی» نامید: تصویری ناشی از خشونت زمانه حاضر در قیاس با لطافت دورانی سپری شده. و از این جاست که حضور مکرر عناصر امنیت‌بخش خانواده ـ مادربزرگ، خاله، عمه، و خواهر بزرگتر ـ را می‌توان روشنتر دریافت.

تصویرگر زنان

هشت سال پس از **روضهٔ قاسم** رمان **تالار آئینه** منتشر شد، زن ـ موضوع دیرین و مورد علاقهٔ چهل تن ـ موضوع این اثر نیز هست. داستان‌های او از **صیغه** تا **تالار آئینه**، در واقع، در حکم تالارِی از آینه‌ست که وجوه گوناگون چهرهٔ زنی ایرانی در آن‌ها نمایانده شده‌اند. این زنان، به رغم تنوع در رفتار و تعلقات طبقاتی مختلف، وجه مشترکی دارند و آن اسارت است. اینان چه درگیر زندگی عادی باشند، و چه در تلاطم رویدادهای سیاسی و تاریخی زندگی کنند، چه روستایی، چه شهری، چه قاچاقچی و هرزه و سلیطه، چه درس خوانده و نجیب‌زاده، همه بندی سرنوشتی مقدرند؛ همه عروسک‌هایی هستند در دست قدرتی مسلط، که گاه به شکل مرد و زمانی به قالب سنت در می‌آید. از دده سیاهی که به حکم شاه هر دو دست او را بر آتش کباب می‌کنند، و کنیزی که شوهر نجم‌السحر او را حامله می‌کند، و آخر سر او و بچه شکم‌اش را با کوبیدن آجر شکسته به شکم او می‌کشد، تا ماه رخسار که تن برهنه‌اش در حمام همچون کنیز یا کالایی مورد معاینهٔ نجم‌السحر قرار می‌گیرد، و شاه زمان مادر او که تا روز مرگ و در عین بیماری باید ارضا کنندهٔ نیازهای میرزا باشد.

سمبولیسم داستان برای القای بهتر وضعیت زنان از اساطیر سود جسته است، و نشان می‌دهد که نویسنده با استفاده از این تکنیک قصد داشته است وضع همیشگی زن ایرانی را بنمایاند. همانند سازی ماه رخسار با سهراب در صحنهٔ حمام کنایه از قربانی شدن او به دست نسلی دیگر است، و اگر نویسنده آخرین سطر این صحنه را که در حقیقت تفسیر روشن او از وضعیت ماه رخسار است حذف می‌کرد، ارزش سمبولیک آن جنبهٔ هنری بیش‌تری می‌یافت؛ خاصه آن که لحظه‌ای پیش از آن ماه رخسار از دیدن نقش کشته شدن سهراب به دست پدر بر دیوار حمام ابراز انزجار کرده است: «سربلند کرد: ماه رخسار دست به پهلو داشت و از میان انگشتانش آب سرخ حنا قطره قطره بر سنگ می‌چکید.» این تصویر آشکارا یادآور دریده شدن پهلوی سهراب با خنجر رستم است، و بیان تمثیلی فرزندکشی. در همین صحنه، ماه رخسار نقش سربینهٔ حمام خانهٔ پدری را به یاد می‌آورد که در آن شیرین در چشمه آب تنی می‌کند. این استعاره به لحاظ تطبیق اجزاء آن با موقعیت ماه رخسار به خوبی در بافت این بخش از داستان جا می‌گیرد، و بار دیگر ایمازی را که نویسنده از زن ایرانی ترسیم می‌کند قوت می‌بخشد: از عهد ساسانیان ـ که پرویز به چشم خریدار تن شیرین را تماشا می‌کرده ـ تا روزگار قجر ـ که نجم‌السحر همان کار را با ماه رخسار می‌کند ـ موقعیت زن دگرگونی نپذیرفته است: او یا ملعبهٔ هوس‌رانی پرویزها یا کشته دست پدرها بوده است.

کنیزی که به دست شوهر نجم‌السحر کشته و زیر چفته موچال شده است (بسیار شبیه به صحنه کشتن و دفن ستارهٔ حامله در پای درخت انار در **طوبا و معنای شب**) نیز با دادان خون و تلخی خود به انگورهای درخت استمرار می‌یابد. و، مالاً، نقش اسطوره‌ای و جهان شمولی را که چهل تن از زن رسم کرده است گسترش می‌دهد. به همین منوال، شاه زمان در ماه رخسار تکرار می‌شود. ماه رخسار فقط بدان جهت که به شاه زمان شباهت دارد ادامهٔ او نیست، بلکه این رفتار مبهم و تا حدی بیمارگونهٔ میرزاست که در وجود ماه رخسار نیز شاه زمان را مکرر می‌کند:

[میرزا] دست به سوی ماه رخسار دراز کرد. دست ها، دست های پرمهر یک پدر نبود. دست های پرتمنای مردی بود که به سوی زنی دراز می‌شد. دست هایی که می‌لرزید. به سختی می‌لرزید و چیزی را طلب می‌کرد که ماه رخسار نداشت(۲).

وقایع رمان در روزهای قبل از به توپ بسته شدن مجلس می‌گذرد، و ماه رخسار در جریان فعالیت‌های مخفی ضد دولتی ـ که از سوی انقلابیون قفقاز تغذیه می‌شود ـ قرار می‌گیرد، اما دنیای درون زنان برجسته‌تر از دنیای برون آنها ترسیم شده است: دده سیاه، آمنه، فخرالحاجیه، شاه زمان، نیراعظم، ماه رخسار و نجم‌السحر. این زنان در دل وقایع مهم آن روزها زندگی می‌کنند، اما گویی به جایی دیگر و زمانی دیگر تعلق دارند. انگار نویسنده قصد دارد بگوید زن خارج از تاریخ ایستاده است، و هویت تاریخی ندارد. اعتقادی که تصور اسطوره‌ای پشتوانهٔ آن است. درجایی از رمان از زبان دده سیاه چنین می‌خوانیم:

هزار سال است زن‌های این خانه به همین درد می‌میرند. خانوم‌بزرگ هم همینطور مرد. همانقدر جوان و زیبا بود که خانوم مرد... پشت به پشت این درد توی این خانه ماندگار شده، بی‌حکیم و بی‌دواست این درد... این خانه برای همین سامان نمی‌گیرد. توی خاک باغچه‌ها، طلسم هزار ساله چال شده. (ص ۱۹۲)

اکنون، اشارهٔ نویسنده به اسطوره‌های سهراب و شیرین و تناسخ زن در گیاه روشنتر می‌شود، و میان خونی که در صحنهٔ پایانی از پای ماه رخسار بر بستر پدرش می‌ریزد، و استعارهٔ ریختن آب حنا از پهلوی او و دریده شدن پهلوی سهراب پیوستگی می‌بینیم ـ هر چند دور نیست که نویسنده به استلزام جنسی صحنهٔ پایان رمان نیز نظر داشته است.

در آنچه آمد کوشیدیم تا نوشته‌های چهل تن را بر پایهٔ وحدت موضوعی آنها مرور کنیم. اکنون، باید بیفزاییم که **تالار آیینه** به لحاظ زبانی و ساختاری توفیق چندانی نیافته است. چهل تن در کار داستان کوتاه بسیار موفق‌تر از رمان است. **تالار آیینه** عملاً از حدود پنجاه اپیزود فراهم آمده که خود نشانهٔ بی‌حوصلگی، یا کم نفس بودن نویسنده در حفظ پیرنگ رمان است. برخی صحنه‌ها به «شات»های سینمایی شباهت دارند، و در موارد متعدد نویسنده به زبان تصویری سینمایی سخن می‌گوید و نه با زبان و کلام داستان‌نویسی. گویا همین جذابیت زبان سینمایی و تصویری است که چهل تن را به سوی استفاده از



گزند باد
سید عطاءالله مهاجرانی
اطلاعات / چاپ دوم ۱۳۷۲
۱۱۵ صفحه / ۶۰۰ ریال

کتاب بررسی حرف‌های تازه شاملو در بهار ۱۹۹۰ در کنفرانس دانشگاه برکلی است. حرف های تازه‌ای که جنجال به پا کرد و بسیاری را به واکنش واداشت. عنوان سخنرانی شاملو «ایران در سده بیستم» بود و مربوط به داستان کاوه آهنگر و ضحاک ماردوش در شاهنامه می‌شد. مهاجرانی در «سخن اول» بیست و هشت نکته از متن سخنرانی شاملو را برگزیده است و طی کتاب به ارزیابی اندیشه و داوری دربارهٔ او و نظرش می‌پردازد.

سرفصل‌های گزند باد عبارتند از: «داوری دربارهٔ تاریخ، اسطوره، و تاریخ، منابع اسطوره ضحاک، تئوری طبقاتی اسطوره ضحاک، اسطوره ضحاک و انکار خاطره ازلی.»

زخمهٔ جنون
رحمانیان حقیقی
فردوس / چاپ دوم ۱۳۶۹
۱۴۴ صفحه / ۷۰۰ ریال

کتاب، مجموعه ۵۰ شعر از این شاعر است. در شعر **شوربختی** آمده شده: جام من لبریز آه سرد! / تاک من در ریشه‌های درد! / سایه‌ام - / سرگشته در پسکوچه‌های پیچ پیچ تردید / وسوسه‌انگیز - / نور کهربایی می‌کشد دامن / به حجم ساحل مغموم شرجی خیز / ... از این شاعر تاکنون کتابهای **فانوس** و **چاووشی** منتشر شده است.

امداد دندانپزشکی
مری دیکسون
ترجمهٔ فِرناسّیار
انتشارات مازیار
چاپ اول / ۱۳۷۲
۲۰۰ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

کتابی‌ست از «مجموعهٔ امداد»، در زمینهٔ کارهایی که مردم می‌توانند برای مراقبت از لثه‌ها و دندانهای خود و دیگران انجام دهند. کتاب شامل دو بخش است: بخش اول (فصل ۱ تا ۵) شامل آموزش و یادگیری دربارهٔ روش پیشگیری بیماریهای دندان و دهان است و بخش دوم (فصل ۶ تا ۱۱) تشخیص و درمان ناراحتی‌های شایع دندان را مورد بررسی قرار می‌دهد.
نویسنده کتاب را به زبانی ساده و واضح نوشته است. او به جای به کار بردن اصطلاحات علمی ناآشنا از نامهای معمولی و ساده استفاده کرده است.
از «مجموعهٔ امداد» تاکنون کتاب **امداد پزشکی** منتشر شده است.

زبانی شاعرانه سوق داده است. پیش از این دیدیم که در مجموعهٔ **صیغه**، عمدهٔ هم او متوجه استفادهٔ بی‌دریغ از زبان شخصیت‌هاست. اکنون، در رمان **تالار آیینه**، چهل تن به گونه‌ای دیگر با مسئلهٔ زبان درگیر شده و حاصل این درگیری آشکارا، به تضعیف رمان انجامیده است، زیرا سراسر آن از توصیفات و تعبیرات شاعرانه اشباع است. از سوی دیگر، انتخاب زمینهٔ تاریخی دوران قاجار نویسنده را ناگزیر از آن ساخته است که از زبانی کلیشه‌ای، وگهگاه مبتذل، بهره گیرد، که در نتیجه به انسجام زبانی و بافت کلامی - و در یک کلام «سبک» - رمان لطمه خورده است. برای نمونه **بند دل شاه زمان پاره شد. یکهو سیف الدین میرزا از راه رسید؛ قهقهه کیف‌آور** (که منظور «از سر کیف» است.)؛ **باریک چون یک تار مو؛ غبغب دلپسند؛ نگاه مرد مثل شمشیر قلبش را می‌شکافت؛ در گردابی از نیاز و تمنا و شور فرو می‌رفت؛ تن بلوری ماه رخسار؛ چون برق از آسمان فرود آمده بود؛ معصوم و بی‌پناه، خو نکرده به بی‌مادری، بهت زده و خاموش؛ نگاهی که تلالوش شب را به آتش می‌کشید.(در برابر این ترکیبات کلیشه‌ای، نویسنده سخت دلباختهٔ تعبیرات شاعرانهٔ نو است):کرباس زبر همهمه؛ برق فلزی گونه‌های خیس؛ بوی حادثه؛ افت و خیزی میرا؛ تیری در نگاه؛ زنی مثل یک معجزه؛ دندان خشم بر لب؛ احساسی شگفت؛ هجوم حسی محو و گنگ.** گرایش به استفاده از زبان شاعرانه و رمانتیک تعابیر حشو، فاقد لطف و بی‌معنایی را پدید آورده است؛ **لنگه در خانه‌ها باز بود، خانه‌ها آماده می‌شدند تا در سرنوشت شهر شریک شوند؛ سه قزاق خودنما و بی‌شکیب گذشتند... بی‌هیبت و خوار می‌نمودند و ترسی بر نمی‌انگیختند؛ هیبت ترسناک؛ رعد مهیب و مداوم؛ سایه رعب‌آور؛ مرعوب منظرهٔ هول‌آور؛ چشم‌ها را با نقاب پلک پوشانده؛ می‌رفت تا در برابر کشف قطعی یک خیال مبهم تسلیم شود؛ چگونه خبر را خواهد شنید؟ (از شنیدن خبر چه واکنشی نشان خواهد داد؟)؛ زوزه می‌کشید و قدرت فریاد نداشت؛ چشم‌های ماه رخسار به سوی پنجره‌ها برق زد؛ سینه‌هایی که در خم کوچه‌ها یا نهانگاه دکان‌ها و خانه، پرنفرت و ترس از چشم‌ها نهان می‌شد.؛ کف‌های ماه رخسار را به بالا هل دادند.**

امیر حسن چهل تن - در کنار نویسندگان دیگری همچون سیمین دانشور و مهشید امیرشاهی و شهرنوش پارسی‌پور تصویرگر جهان زن است. او بر زمینه‌ای تیره، چهره‌ای درهم و نازیبا - اما بسیار نزدیک به واقعیت - از زن ایرانی رسم کرده است، زنی که ستم پذیری صورت او را بی شکل و هویت او را مسخ کرده است. زنان داستان‌های او، به رغم تنوع و کثرت - ماهیتی یکسان دارند. در دنیای آنها قرنهاست که بر یک پاشنه می‌چرخد. اینان، به تعبیر شاملو، «بیرون زمان ایستاده»اند.

در چنبرهٔ قدرت و سنت

روضهٔ قاسم (۱۳۶۲)، که تاکنون اجازهٔ انتشار نگرفته است، نخستین تلاش ناموفق چهل تن در بسط داستان کوتاه **از زمانی که قاسم گم شده است** به رمان می‌باشد. فرهاد، راوی داستان، نوجوانی است حدوداً ۱۳ ساله، که برادر قاسم است. از گفتگوی شخصیت‌ها در می‌یابیم که قاسم، دانشجوی رشته علم و صنعت، مدت دو سال و هشت ماه است که ظاهراً به دلیل فعالیتهای سیاسی، ناپدید شده است. قاسم، پس از آزاد شدن به رغم وضع روحی نابسامان، با دخترخاله‌اش کوکب ازدواج می‌کند؛ اما پس از مدتی به علت وخامت حال و دخالت مهندس اشتری، که مأمور ساواک است، او را به آسایشگاه امین‌آباد منتقل می‌کنند. قاسم پس از مرخص شدن باردیگر فعالیت ضد رژیم خود را پی می‌گیرد. فرهاد ۱۳ ساله، بی آن که از کم وکیف جریان دقیقاً آگاه باشد، به مبارزه می‌پیوندد.

چهل تن چارهٔ تبدیل داستان کوتاه به رمان را در افزودن چند شخصیت دیده است؛ اما با وجود این، تنها موفق می‌شود چهرهٔ مادر قاسم و عمه بلقیس را روشن و دقیق نقاشی کند؛ و از پدر و آقای اشتری و ملاحسین و زن او و کوکب جز طرحهای کم رنگی به دست نمی‌دهد. مضمون اصلی داستان که به ظاهر روان شناختی می‌آید - پاگشایی یک نوجوان به عوالم تن و سیاست - مضمون فرهنگی مورد علاقه نویسنده است: موقعیت زن سنتی ایرانی. چهل تن در جایی **روضهٔ قاسم** را رمانی در محکومیت «خشونت سیاسی محمدرضا شاهی»[۳] دانسته است. اگر چهل تن نگارش این رمان را با یکی از دو قصد روان شناختی یا سیاسی آغاز کرده است، باید گفت در هیچکدام توفیق نداشته است، چرا که حاصل کار آشکارا صبغهٔ فرهنگی دارد.

همین نکته در مورد رمان بعدی او **تالار آیینه** نیز صادق است. در آن رمان هم زمینه تاریخی داستان خبر از اثری سیاسی می‌دهد؛ اما پس زمینهٔ سیاسی داستان، تمهیدی است برای طرح موقعیت عام زن ایرانی البته، استفاده چهل تن از بعضی عناصر نمادین، رمان را از پیوستن به ژانر رئالیسم فرهنگی نجات داده و آن را به حد رمانی فلسفی نزدیک کرده است.

در **روضهٔ قاسم**، اما، از عناصر اسطوره‌ای و نمادین **تالار آیینه** اثری نیست، و نویسنده بیشتر ترجیح می‌دهد در چار چوب داستان‌نویسی سنتی حرکت کند، و از دادن وجهه‌ای جهان شمول به زنان داستانش امتناع می‌کند.چهل تن، که در آغاز داستان با دو راوی - عمه بلقیس و فرهاد - شروع می‌کند، خیلی زود کنترل روایت را به کودک می‌سپارد. این نکته در آسیب‌شناسی تکنیکی مربوط به رمان‌نویسی در خور توجه است؛ و آن این که نویسنده از اعمال کنترل بر چند زاویهٔ دید ناتوان است. او با یک راوی و یک نظرگاه راحت‌تر کار می‌کند تا با شبکهٔ درهمی از نظرگاه‌های چند راوی. چهل تن در همان اوایل داستان، تکنیک جریان سیال ذهن را هم کنار می‌گذارد، و این خود نشانهٔ دیگری است که او چندان به کار کاویدن درون آدمها توجهی ندارد. حذف دو عنصر از رمان - یک راوی و تکنیک یاد شده - پیرنگ داستان را به مسیری می‌اندازد که دلخواه چهل تن است، و به او امکان بیشتری برای مانور می‌دهد: رئالیسم اجتماعی، از همان نوع که وی در **صیغه** بر آن تکیه کرده بود.

شاید طرح این نکته عجیب، و بلکه متناقض، به نظر آید، اما

حقیقت آن است که نقطه ضعف چهل تن در داستان‌نویسی از توانایی او در داستان‌گویی بر می‌خیزد. مراد من آن است که گاهی نویسنده‌ای چنان شیفتهٔ یکی از نقاط قدرت خود می‌شود که جز آن به چیز دیگر نمی‌پردازد. قدرت چهل تن در داستان‌گویی، به ویژه در ارائهٔ زبانی عامیانه و مشحون از اصطلاحات و ترکیبات سنتی، بیانگر آشنایی قابل تحسین او با زبان فارسی است ـ و این امتیازی است که در جمع نویسندگان معاصر ما زیاد دیده نمیشود. اما او مغلوب همین توانایی است. از نمونه‌های دیگر که در آنها هم گهگاه تسلط زبانی به صورت سلطهٔ زبان بر نویسنده در می‌آید، می‌توان از دولت‌آبادی و جولایی و غزاله علیزاده نام برد. در همین راستا می‌توان از احمد محمود و گلشیری و سیمین دانشور یادکرد که اسیر زبان نیستند. به تعبیر روشنتر، برای دستهٔ اخیر، زبان ابزاری است که در دست آنها ست؛ و حال آن که، در مورد دیگر، زبان حکم اسب سرکشی را دارد که سوارکار قادر به مهار آن نیست. در جائی از داستان راوی می‌گوید: «ماه منیر افتاده است گیر چانه عمه بلقیس.»(۴) در حقیقت، نویسنده خود از ورّاجی عمه بلقیس آگاه است، اما قادر نیست «پرگویی» خودش را کنترل کند؛ و از همین رو، در سراسر داستان، به هر بهانه برای او و دیگر زنهای درگیر حادثه، تمهیدی فراهم می‌سازد تا، نه وراجی آنها، بل مهارت خود را در تسلط بر زبانی آکنده از اصطلاحات کوچه و بازار به نمایش بگذارد. پس بی دلیل نیست که مردها تقریباً هیچ جای مهمی از داستان را پر نمی‌کنند.

نویسنده از آفریدن هر حادثه‌ای در داستان طفره می‌رود؛ و البته، این برای داستانی که مشخصاً رئالیستی است، نقطهٔ قدرتی به شمار نمی‌رود. تمام داستان توصیفهای مکرر اشک ریختن و آه کشیدن زنان در گم شدن قاسم است. وقایع فرعی داستان، مانند بستری شدن قاسم در آسایشگاه و ازدواج او و آغاز مجدد فعالیت سیاسی در حد اشاره عنوان شده‌اند و کوکب را فقط به کمک یک جمله می‌شناسیم که همفکر قاسم است. موضوع آشنا کردن نوجوان راوی با عرصه‌های جدیدی از حیات یعنی ـ پاگشایی ـ نیز به جد گرفته نمی‌شود، چرا که تقریباً هیچ حادثهٔ مهمی در زندگی او رخ نمیدهد. شاید به همین دلیل است که راوی در پایان داستان هنوز همان زبان و نگاه کودکانه را حفظ می‌کند؛ همچنان که ورود او در فعالیت سیاسی بیشتر تحمیلی و مشخصاً بازتابندهٔ عدم صداقت و نداشتن اصول اخلاقی محکم قاسم است تا انتخاب آگاهانه و آزاد خود وی. حرکت غیر مسئولانه قاسم ـ سپردن ساک کتاب و کتمان حقیقت از فرهاد ـ تصویر کمرنگ، اما به هر حال مثبتی را که نویسنده ترسیم کرده بود، بالکل مخدوش می‌کند. برخی حرفهای راوی آن قدر کودکانه است که خواننده در به هنجار بودن او تردید می‌کند؛ و پاره‌ای از قضاوت‌هایش مستقیماً داوری‌های خود چهل تن است.

رمان بیش از آنچه به قاسم مربوط باشد، به مادر و خاله‌ها و عمه او مربوط است. فضای داستان تا پیش از ظاهر شدن قاسم چهرهٔ مطبوعی از او را ترسیم می‌کند؛ اما پس از چندی که از حضور او در داستان می‌گذرد به سرعت جذابیتش را برای خواننده از دست می‌دهد. چهل تن زن عامی را استادانه‌تر تصویر می‌کند تا روشنفکر را. به علاوه، روشن نیست به چه مناسبت از نام و تداعی دینی برای ارائهٔ شخصیتی استفاده کرده است که هیچ تعلق خاطری به فرهنگ دینی و سنتی ندارد.

چنان که پیشتر نیز گفتیم، **روضهٔ قاسم** به رغم دو وجههٔ سیاسی و روان‌شناختی حول همان موضوعی می چرخد که محور رمان بعدی او را نیز تعیین می‌کند: وضعیت زن ایرانی. این مادر قاسم است که با گم شدن او گم می‌شود، و با پیدا شدن قاسم خود را باز می‌یابد. او تجسم مادر ایرانی است که همیشه عزای فرزندش را دارد؛ همچنان که زن ملاحسین به کبوترهایی که بر اثر حملهٔ گربه زخمی شده‌اند دواگلی می‌زند. (یک صحنهٔ سمبولیک دیگر: نیروی مهاجمی که همیشه در کمین شکار است، و گهگاه نیز موفق می‌شود.)

تاکید نویسنده در پایان داستان بر تداوم راه قاسم از سوی فرهاد تاکید بر همان مضمون است؛ و آن نه قصهٔ خشونت سیاسی یک رژیم و التزام جوانان به عمل سیاسی است، و نه گشودن دریچه‌های تازه به روی یک نوجوان؛ بلکه حکایت رنج پایان نیافتنی زن ایرانی است، زنی که عمه بلقیس بخشی از تاریخ او را از دوران رضا شاه روایت می‌کند؛ همچنان که پیش از او در قالب زن‌های رمان ***تالار آیینه*** و پس از او نیز در هیئت مادر و خاله راوی داستان ***روضهٔ قاسم*** بازتابانده شده است. صناعت چهل تن در طرح تاریخی وضعیت زن ایرانی ـ در سه مقطع محمدعلی شاه، رضا شاه و محمدرضا شاه ـ بیان دیدگاه او در خصوص زن ایرانی است، طرحی تاریخی از چهرهٔ زن که در عین حال عدم تعلق او به تاریخ را می‌نمایاند: دیدگاهی تیره اما شفقت آمیز هر چند آمیخته به اغراق ـ که یادآور علی‌محمد افغانی در ***شوهر آهو خانم*** است ـ انسانی در چنبرهٔ قدرت و سنت.

ادامه دارد

محمود معتقدی

نقد

شاعران درد مشترک

زادهٔ اضطراب جهان
(۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی)
ترجمهٔ محمد مختاری
نشر سمر / ۱۳۷۱
۲۸۴ صفحه / ۲۳۰۰ ریال

طرح این نکتهٔ هوشمندانهٔ در زادهٔ اضطراب جهان که «تجربهٔ شعری هیچ شاعری، تنها تجربهٔ یک تن در یک زمان و یک کشور نیست، بلکه تجربه‌ای ست که به همهٔ معرفت بشری و همهٔ زبانها و اقالیم فرهنگی تعلق دارد» (ص ۲۶) به ما این فرصت را می‌دهد تا نگاه خود را از مرزهای تفکر شعر خودی، فراتر ببریم و به جهانِ شعر به گونه دیگر بنگریم، جهانی که زادهٔ ارزشهای همانند شاعرانی است که جدا از «باید»ها و باورهای تحمیل شده، به اسطوره‌ها و آرمانهای والای انسانی وفادار مانده‌اند.

در این خصوص سخن دلنشین آنتونین بارتوشک شاعر صاحب‌نام چک در این مجموعه، ما را با نقش «شاعران» آشنا می‌کند:

شاعرانمان را می‌بینیم / سالها چون کرمهای ابریشم پیله می‌تنند در سیه‌روزی / سالها خورشید تاریکی تابید! / خون به جای باران بارید / گل ولای تا به دهانمان رسید / آنگاه در میان توتهای تازهٔ امید / چشمی تیزبین توانست / جنبشی بس خفیف را در شاخه‌ها / تمیز دهد / در توتستانهای پر برگ / در پیله‌های عشق / واژه‌هاشان را با نخلهای ابریشمین کلامی خاموش / رشتند / پس برهنه نمی‌مانیم / هنگامی که پدیدار شویم / در روشنای واقعیت (ص ۲٦٤ ـ ۲۷۵)

بارتوشک شاعران را چون **کرمهای ابریشم** می‌بیند که چگونه سالهای رسیدن به **توتستانهای بزرگ** را به انتظار ایستاده‌اند، تا در **روشنای واقعیت** تکلیف واژه‌های خاموش را یکسره کنند! برای رسیدن به چنین غایتی «شاخکهای حساس شعر همواره آمادهٔ تشخیص و نفی بر عامل غیر انسانی است» (ص ۲۰)

شاعر با ابراز زبان قادر است زیبایی و زشتی را هنرمندانه عینیت ببخشد. شاعر در کالبدشکافی واژه، عشق را برهنه می‌بیند و نشانه‌های خودکامگی را با استادی تمام تصویر می‌کند.

«شادی» و «رنج» انسانها دو روی سکهٔ شعرند که شاعر آن را عمیق‌تر از دیگران می‌بیند و با حس درون در هم می‌آمیزد. ولادیمیرهولان یکی از شاعران بزرگ چک، پندار شاعرانه را این گونه در «میان» می‌شناسد!

میان پندار و واژه / پیش از آنکه بتوان دریافت، هست / پندارهایی هست که واژه‌هایی برایشان نمی‌توان یافت / اندیشه گم شده در چشمان یک تک شاخ / بار دیگر در خندهٔ سگی پیدا می‌شود (ص ۱۲۲)

زادهٔ اضطراب جهان عرصهٔ اندیشگی شاعرانی است که ظاهراً به لحاظ جغرافیای سیاسی و منطقه‌ای در این مجموعه، در کنار هم آمده‌اند. اما در باطن، فصل مشترک اینان، همانا «اضطراب» تاریخی دورانی است که در آن هویت فراموش شدهٔ انسان به دنیای تجربه راه یافته است. در ساحت شعر این گروه از شاعران، بار «شجاعت» با سنگینی فراوانی خود را نشان می‌دهد، زیرا «شعر این شاعران نشانگر ذات عمیقاً سیاسی و فرهنگ بشری نیز هست، شعری که در «انزوا» و «سکوت» و «نجوا» نیز بدان گونه سیاسی مانده است که در دل هر آدمی می‌ماند» (ص ۱۷)

به عبارت دیگر، دراین عرصه ما با شاعرانی روبرو هستیم که علاوه بر مرزهای مشترک جغرافیایی تجربهٔ دو جنگ انسانسوز را پشت سر دارند و در پی آن، سالهای زیادی را با نظامهای جبار زمانهٔ خویش سر کرده‌اند و در ستیز با شرایط «مسلط» زیسته‌اند. بی‌شک بیشترین «مضامین» شعری اینان نکوهش آزادی‌کشی «چه در اردوی سرمایه و چه در اردوی کار» است. از طرف دیگر، تجربهٔ شعری این گروه از شاعران به عاشقان «آزادی» می‌آموزد که دیگر نمی‌توان «ارزش آدمی» را قربانی «جباریت» کرد و به بهانه‌های واهی، خلاقیت هنری را در بند انداخت. مارینا تسوتایوا یکی از شاعران مطرح این سالها، در بخشی از شعر «حقیقت را» به شیوه‌ای طنز آمیز از «شب» حرف



می‌زند!

حقیقت را می‌دانم / تمام حقایق دیگر را واگذارید / مردم هیچ کجای زمین نیازی به مبارزه ندارند! / بنگرید ـ شامگاه است، بنگرید، تقریباً شب است! / از چه سخن می‌گویید، شاعران، عاشقان، ژنرالها؟ (ص ٤٣)

همچنین از زبان «تاریخ» به این اعتراف سنگین می توان گوش سپرد که این قبیل شاعران «کسانی نبوده‌اند که در برابر نظم و نسق مسلط، خود را به «درون خویش» تبعید کنند و با گریز به نوعی «مهاجرت درونی» از واقعیات زمان دور بمانند، تا به هنگام سقوط نظم مسلط، خود را از آن مبرا بنامند و کمال فردی خود را باز نمایی کنند. اینان در انزوا و وحشت خود، وجدان ملیت خود و آدمی شده‌اند» (ص ١٧ ـ ١٨).

با توجه به ساختار و نگرش شاعران گرد آمده در زادهٔ اضطراب جهان به این داوری می‌توان رسید که وجوه مشترک زبان شعری این گروه، همانا «نوآوری» و «نگرش تازه» نسبت به انسان و گستردگی حوزهٔ «اعتراض» در برابر حکومتهای خودکامه است. چرا که کند و کاو در رویدادهای تاریخی و سیاسی معاصر به ما می‌گوید که بسیاری از شاعران این بخش از اروپا، همواره در موقعیت: مرگ، جنگ، استبداد و حبس اندیشه زیسته‌اند و «سرنوشت مشترک و هویت شعرشان همه همساز با آن موقعیت تراژیک است» (ص ٢١)

در این مجموعه، ما با شاعران صاحب سبکی چون: مارینا تسوتایوا، ویژلاونزوال، پیتر هوفل، ولادیمیر هولان، چزاره پاوزه، چسلاومیلوش، یوهانس بوبروفسکی، پل سلان، زبیگنو هربرت، فریک یوهانس و جوزف برادسکی آشنا می‌شویم. در این فرصت، مروری می‌کنیم به بخشهایی از شعر و اندیشهٔ این شاعران:

١) مارینا تسوتایوا (تغزل بی‌پناه): از وی به عنوان شاعری تبعیدی و دلتنگ می‌توان نام برد، که هیچوقت «نتوانست جایی برای خود بیابد» و او «حلقهٔ پایانی زنجیرهٔ خودکشی شاعران در دوران استالینی بود» (ص ٣٣) شاعر «امتناع» خویش را در «شعرهای سرزمین چک» به زیبایی بیان می‌کند:

چه اشکی اکنون در چشم می‌دمد / با خشم و عشق / اشک چکسلواکی / اسپانیا در خون خویش / ... من امتناع می‌کنم از بودن / در تیمارستان نا انسانی / امتناع می‌کنم از زیستن / با گرگهای بازار (ص ٤٧)

٢) پیتر هوفل (مرثیه در مکاشفه): شعرهای هوفل اغلب به طرح مسایل «روستا» اختصاص دارد و نگاهش نسبت به اشیا و آدمها «سنتی» است. شعرش «از موقعیت سخت سیاسی و تنهایی و انزوا و درد جدایی از زندگی فعال اجتماعی نشأت می‌گیرد» (ص ٩٤) در شعر «سفر» بوی طبیعت و روستا به وضوح حس می‌شود:

آرایش خزانی سپیدارها / و دهکده‌ها محصور / در سگان لاینده / کلون دروازه / محکم افتاده است / طلا پنهان / در دیگ آهنی زنگ زده (ص ١٠٩)

٣) ولادیمیر هولان (نجوای واقعیت و رویا): شاعری ضد فاشیست و ملی‌گرا بود و به جرم «فرمالیست» بودن در دورهٔ «تراژیک» تحت فشار حکومت چکسلواکی قرار داشت.

شعر هولان، تلاشی‌ست برای دستیابی به «ذهن و زبان عصر خویش» وی در انتقاد از موقعیت «زندگی» را این گونه ارزیابی می‌کند:

بودن، می‌باید زندگی کنی / اما نخواهی بود، زیرا زنده نیستی / و زنده نیستی زیرا عشق می‌ورزی / زیرا حتی خودت را دوست نداری / همسایه‌ات را به کنار (ص ١١٥)

٤) چزاره پاوزه (عاشق به روایت زمین و مرگ): «پاوز» به روایتی بنیانگذار ادبیات نئورئالیستی ایتالیاست. «مواجهه با عشق و مرگ» بزرگترین دغدغه‌اش بود و «تغزل درون، هجوم مرگ، چهرهٔ جهان، سرنوشت انسان، جلال عشق و معشوق و عاشق و ...» در فضای شعری‌اش جایگاه ویژه‌ای دارد. او در سال ١٩٥٠ خودکشی کرد. پاوزه در شعر معروف «مرگ خواهد آمد و با چشمان تو خواهد گریست» توصیف تازه‌ای از مرگ بدست می‌دهد:

مرگ خواهد آمد و با چشمان تو خواهد گریست / مرگی که از صبح تا شب با ماست / بی‌خواب و گنگ مانند افسوسی قدیمی / با رذیلتی جاهلانه / چشمانت واژه‌ای تهی خواهد بود / فریادی فرو نشانده و سکوتی / بدین سان هر روز صبح / می‌بینی‌اش / وقتی تنها خم می‌شوی رو به آینه ... (ص ١٧١)

٥) چسلاومیلوش (هجرت از فاجعه به جوهر شیء): رویاهای شعر میلوش به شیوه‌های مختلف و با رنگ و بوی «روح قرن هجدهم» همراه است. او در برابر این پرسش که مقصود از شعر چیست؟ می‌گوید: می‌توانستم در چند کلمه مقصودم را بیان کنم، لزومی به نوشتن نبود» (ص ١٨٠) در بخشی از شعر «سرود پایان جهان» با نازک اندیشی خاصی لحظهٔ «پایان جهان» به گونه‌ای واقعی نشان داده شده است.

٦) ویژلاونزوال (دری بر اقیانوس): در شعر این شاعر «منطق درونی تخیل» از کارکرد ویژه‌ای برخوردار است. او از جمله شاعران سو رئالیست اروپاست که نامش در کنار الوآر آمده است زبان شعر نزوال برگرفته از هویت «زبان شهر و اشیاء تاریخی و اجتماعی» زمانهٔ خویش است و شعرش بیشتر در وصف «پراگ» است.

ظهر است / پراگ دارد می‌خوابد / اما هنوز بیدار است / چون اژدهایی افسانه‌ای / کرگدنی مقدس که قفس آسمان است ... (ص ٨٣)

٧) یوهانس بوبروفسکی (مرثیهٔ تکه تکه شدن): شعر بوبروفسکی کارکردی مردمی دارد که در آن «ماهیگیران و عاشقان جوان و دهقانان» حضوری جدی دارند. او «گذشته» را درگذر از «اکنون» می‌بیند. بوبروفسکی در شعر «آشیان پرنده» به سادگی سخن می‌گوید:

آسمانم / با آسمانت عوض می‌شود / پس کبوترم نیز / اکنون / فراز آسمانت می‌پرد / دو سایه می‌بینم / فرو می‌افتند / در مزرعهٔ جو... (ص ٢٢٠)

پل سلان (شعر اشاره‌های پنهان): پل سلان شعرش را «با



ستاره‌ای در مشت

محسن سیف
مژگان / چاپ اول ١٣٧١
١٢٦ صفحه / ١٥٠٠ ریال

کتاب دارای سه داستان کوتاه با نامهای «جنگل آسفالت»، «قاصدک و باد» و «ستاره‌ای در مشت» از محسن سیف است که نام نویسنده به اشتباه بر روی جلد مجید سیف چاپ شده‌است.

شخصیت های اصلی هر سه داستان ازمیان اقشار تحتانی و حاشیه‌ای جامعه انتخاب شده و نویسنده بدون تلاش برای دستیابی به فرم و زبان مناسب، به روایت ساده داستان و همدردی با طبقات فرودست و بیان ساده دردها و آرزوهای شخصیت های خود می‌پردازد.

«جنگل آسفالت» روایتی است از زندگی پسربچه‌ای لال و بی سرپرست که با جمع‌آوری نان خشک و زباله‌های پلاستیکی و فروش آنها زندگی بسیار دشواری را می‌گذراند و با پیداکردن یک آدم آهنی در بین زباله‌ها زندگی او رنگ دیگری می‌گیرد و او را مجبور به مبارزه در برابر کسانی می‌کند که می‌خواهند آدم آهنی‌اش را از او بگیرند. «قاصدک و باد» قصه‌ای است از زندگی پسربچه‌ای فقیر که بادبادکش را باد از دستش می‌رباید و او برای گرفتن انتقام، می‌رود تا لانه باد را پیدا کند.

حافظ موسوی



فردا/ چاپ اول ۱۳۷۱
۲۵۲ صفحه / ۳۴۵۰ ریال

نشانه شناسی مطایبه تحقیقی است ارزنده درباره مطایبه از دیدگاه نشانه شناسی و زبان شناسی. کتاب شامل چهارمقالهٔ اصلی (تالیف) با نامهای «**پیرمنارد نویسندهٔ دن کیشوت**» و «**درستایش حماقت**» و «**ساحت های بی معنایی**» و «**مرد و پروانه**» و چهارپیوست (ترجمه) با عنوانهای «**شعر بی معنا**» از جورج اورول، «**دفاع ازبی معنایی**» از گ. ک. چسترتون، «**جُحی در ادبیات فارسی**» از آرتور کریستن سن و «**قصه‌های آدم احمق**» از آنتی آرتر وهمچنین کتاب شناسی گزیده مطایبه است. نویسنده در درآمد مقاله اول می‌نویسد: «**در مقاله حاضر می‌کوشیم به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه متن مطایبه آمیز را از متن جدی بازمی‌شناسیم و معیار این شناسایی چیست؟ می‌خواهیم لطیفه‌های فارسی را ازدیدگاه نشانه شناسی و زبان شناسی بررسی کنیم. هدف ما بررسی ساختار لطیفه‌های فارسی است.**» نویسنده در مقاله دوم ویژگی های متنی - ساختاری حماقت، آنگونه که درقصه‌های احمقان (مثلاً ملانصرالدین) تبلور می‌یابد را مورد بررسی قرارمی‌دهد. مقاله سوم تحقیقی است در ساختار متون بی معنا به طورکلی و نمونه‌های آن در ادبیات فارسی.

مقالهٔ چهارم همان طور که از عنوان فرعی آن پیداست، جستاری است دربارهٔ جناس در مطایبه و انواع آن، با ذکرنمونه‌هایی برای هر مورد.

حافظ موسوی

عشق سرشار به زندگی و انسان» در می‌آمیزد و دنیای غم‌انگیز «جنگ» را به گونه‌ای «وهم‌آمیز» نشان می‌دهد. جنبه‌های «مرگ و سکوت» بیشترین فضای شعرش را اشغال کرده است. در شعر «از تاریکی به تاریکی» زبان ابهام‌آمیزش شاعر حس می‌شود.

چشمانت را گشودی / ظلمتم را زنده دیدم / از درونش به بستر فرو می‌نگرم / جایی که هم ازآن من است و می‌زید / آیا قایقی است آن؟ که در حال گذار بیدار می‌کند؟ / نور چه کسی می‌تواند در پی من باشد / تا قایقرانی را بنمایاند (ص ۲۶۰)

۹) آنتونین بارتوشک (توازن انگیزه‌های ناسازگار): آنچه که در شعر بارتوشک بیشترین جلوه را دارد، درهم آمیختگی«رویا» و «واقعیت» است که شاعر همواره «از اولی در دومی بیدار می‌شود» (ص ۲۶۸). شعر «اندوه» نمونهٔ درخشانی از این دست شعر به حساب می‌آید:

کل جهان / گورستان عظیم عشق / درختان سبز / در امتداد دیوار / رویای باد / که برای ابد / به خواب رفته است / و هنگامی که صبح می‌دمد / تک شعاعی ازآفتاب / اینجا فرو می‌افتد / که غروبگاهان / برای آخرین بار روشن خواهد کرد / نام مرا بر سنگ گور (ص ۲۷۱)

۱۰) زبیگنو هربرت (طنز تمدن و وحشت): شعر هربرت شعر ایستادگی در برابر ستم است. «طنز» با بینشی خاص در شعر این شاعر بلندآوازهٔ لهستانی راه یافته است. «طنزی که البته نه صدای شعر هربرت دردهای انسان را «در دل آشوب» زمانه‌اش به گونه‌ای رسا منعکس می‌کند. در شعر «پژوهش شیء» به گونه‌ای سهل و ممتنع، ابعاد تمدن را به «طنز» روایت می‌کند:

زیباترین شیء / همان است که نیست / در خدمت بردن آب / با نگهداری خاکستر یک قهرمان نیست / نه آنتیگونه آن را در گهواره می‌نهاد / نه موش صحرایی در آن غرق می‌شد... (ص ۲۹۲)

۱۱) فریک یوهانس (پس از خاموشی): شعر فریک یوهانس از «علف مجارستان، سنتهای روستایی، قصه‌های فولکلوریک، بالادها، خرافه‌ها و دلیرهٔ مرگ و زندگی نشأت می‌گیرد» (ص ۳۲۵) شعر این شاعر، از چهرهٔ «مجارستان» تا «عصر سوسیالیزم» می‌گوید. در منظومهٔ بلند «پنجشنبه، روز خرافه» حس شاعرانگی، حضور دارد.

... تنهایم / سرخیس از بارانم را خم می‌کنم / سومین روز دشوارترین روز است، سومین روز / شامگاه پنجشنبه است / نه زمانی برای نفرین نه زمانی برای گریه / روی به دوزخ دارم / در زندگی، چون اسفنجی، سر به سوی خانه می‌نهم / در باران سرخ، سبز، آبی: در عصر سوسیالیزم (ص ۳۴۰)

۱۲) جوزف برادسکی (غایت جدایی بشری): در شعر برادسکی رگه‌هایی از فلسفه و متافیزیک و اساطیر دیده می‌شود. شعر برای وی نوعی «پایداری و راه مواجهه با شومی و هولناکی زندگی عمومی و خصوصی [است] (ص ۳۵۰). نشان دادن جنبه‌هایی از «مرگ، عزلت، رستگاری» است. تعلقات مذهبی و طبیعت‌گرایی، وجوه دیگر شعر وی به حساب می‌آید. در شعر «Anno Domini» می‌توان به کارکرد شاعر در زمینه‌های یاد شده، دست یافت.

... و ما، هلاک خواهیم شد / نخوت تقدیر تلخمان را به این یقین نخواهد ماند / که به شکل آفریدگار / خلق شده‌ایم / گور، همه را به یک شکل در می‌آورد / پس فقط در دوران عمرمان / بگذارید گوناگون بمانیم! / به چه دلیل باید از عمارت برون ریخته شویم.. (ص ۳۷۰)

در جمع‌بندی نهایی از شعر این گروه از شاعران به لحاظ مضمون و ساختار درونی، می‌توان به این مشترکها دست یافت: «رابطهٔ ارزشهای فردی و جمعی»، «طنز تاریخی»، «وام‌گیری از تاریخ ادبیات»، «خودکشی»، «تعنی‌های خطابی»، «بهره گیری از زبان شهر و اشیای تاریخی»، «رسیدن به معنویت»، «شناخت هستی»، «بازیهای لفظی» «یگانه دیدن همه جا» و «دغدغهٔ مرگ».

مترجم در خصوص شیوهٔ انتخاب وکیفیت زبان ترجمهٔ زادهٔ اضطراب جهان می‌نویسد: **اما ترجمهٔ شعر، هم ترجمهٔ واژه است و هم ترجمهٔ لحن است. این به معنی ایجاد انتظامی زبانی است که از پیش معین شده است. این به معنی یافتن مناسب‌ترین جاست. در حقیقت نوعی «بازآفرینی» است (ص ۲۴)**

ذکر این نکته نیز ضروری است که مترجم برای غنی‌تر ساختن شناخت و شباهتهای درونی شعر شاعران این بخش از اروپا، با استفاده از مراجع مختلف، اطلاعات ارزشمندی ارائه کرده است. گفتنی است که زبان ترجمهٔ اغلب شعرها، دارای بافت زبانی شاعرانه است و مترجم سعی کرده به شعریت کلام وفادار بماند. اما گاهی هم دیده می‌شود که زبان بعضی از شعرها با پیچیدگی و دشواری همراه است. و حتی گاهی، آهنگ کلام، از بار معنایی شعر فاصله می‌گیرد و زبان شعر، نثری ساده مبدل می‌شود با این همه زادهٔ اضطراب جهان دریچه‌ای ست که از آن می‌توان به تفکرات شعری گروهی از شاعران اروپایی دست یافت. در چشم‌انداز مشترک این شاعران می‌توان از منظر بیرونی به «وحدت جغرافیایی»، «وحدت تاریخی»، «دید جزیی‌نگر»، «نگاه تغزلی» و «زبان ایجاز و رها شده» رسید.

گزینهٔ زادهٔ اضطراب جهان فرصت تازه‌ای‌ست برای **دستیابی به بخش مهمی از شعر اروپا و برگردان مختاری در کار زادهٔ اضطراب جهان کوشش ارزنده‌ای است در جهت معرفی شاعرانی که «صدای حیثیت آدمی و زبان آزادی و عشق و یگانگی» بیشترین دغدغه‌های آنهاست.**

الهام مهویزانی

نقد

همحسی، خودانگاری راوی از قهرمانش



خواب صبوحی و تبعیدی‌ها
منصور کوشان
چاپ اول ۱۳۷۰
۳۰۰۰ نسخه
۸۰۰ ریال / نشر شیوا

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت و زنو آدمی
حافظ

دنیای پیچیده اما جذاب ذهن نویسنده، حالتها، کنشها و واکنشهای او به هنگام نگارش، دستمایهٔ منصور کوشان برای داستان کوتاه **خواب صبوحی** است. به واقع خواب صبوحی داستان در داستان است، داستان نویسنده‌ای که درحال نگارش داستان زندگی نویسنده دیگری است.

در فصل اول زمان نمایشی و مکان داستان به خواننده گفته می‌شود: بعدازظهر یک جمعه پاییزی است. خجسته و شوهر نویسنده- نقاشش که از این پس او را راوی می‌نامیم، بعد از خوردن ناهار به گفتگو مشغولند. در واقع این خجسته است که حرف می‌زند و راوی گوش می‌دهد. نه. گوش هم نمی‌کند. زیرا گفته های خجسته را از بر است - **هزار بار همین حرفها را شنیده‌ام. وقتی می‌خواهم به او فکر کنم همین حرفها به ذهنم می‌آید** - [ص ۱۵] راوی نویسنده که به سکوت و آرامش نیازمند است تا در دنیایش سیر کند، از صدای خجسته آزار می‌بیند. خجسته که حالتهای اینگونهٔ راوی را هوایی شدن می‌نامد و بیمارش می‌پندارد، می‌گوید **شده‌ای عینهو برج زهرمار. این قرص را بخور تا بشود تو صورتت نگاه کرد**. راوی تسلیم و مستأصل اطاعت می‌کند و از پس یک مباحثه، خجسته را متقاعد می‌کند تا چند روزی نزد خانواده‌اش برود. خجسته راهی اتاق خواب می‌شود تا ساکش را ببندد و راوی نیز راهی اتاق دوم خانه، اتاق کارش.



از صفحه ۲۱ کتاب خواب صبوحی راوی شروع به نوشتن ادامه داستانش می‌کند. او در حین مرور نوشته های پیشین شیوه کارش را نیز شرح می‌دهد :

تصمیم می‌گیرم تا بازگشتم به خانه با او قدم بزنم. مدتهاست که بین ما هیچ بحثی پیش نیامده. تا پیش از تصمیم به خودکشی سر هر چیز وسواس داشتیم. نمی‌توانستیم تمام تنگناها را بپذیریم.

این « او » ماهوتی شخصیت اصلی داستانی است که راوی در حال نوشتن آن است. با این جملات راوی بر دخالت شخصیتها در پیشبرد داستانش صحه می‌گذارد. شخصیتها آلت دست او نیستند که بسان مهرهٔ شطرنج جا به جا شوند، بلکه در سرنوشت خود دخیلند. درنتیجه ماهوتی که از خودکشی منصرف شده ، راهی سفر می‌شود. اما به جای او معشوقه یا همسرش مهرنوش که به هر سو شده، از شدت تنهایی و یأس خودکشی خواهد کرد.

راوی تصمیم می‌گیرد مهرنوش با سم خودکشی کند. او مدتی است که به این شیوه می‌اندیشد. به همین علت طی چند روز گذشته به کتابخانه نزدیک خانه‌اش سر می‌زده تا از روی کتب خطی، سمی مهلک بیابد. نکته قابل توجه در این بخش از کار تداخل زمانهاست، راوی برای روایت آنچه طی چند روز گذشته در کتابخانه شاهد بوده، از فعلهای زمان حال استفاده می‌کند، نه گذشته. دلیل این تداخل کاری است که راوی اکنون در حال انجام آن است، او از وقایع گذشته و تأثیراتی که بر ذهنش گذاشته برای نگارش داستان

کمک می‌گیرد. صفحات ۲۲ تا ۲۴ کتاب در عین حالی که می‌تواند روایت رفتن خود راوی به کتابخانه باشد، نیز می‌تواند بخشی از داستانی باشد که اکنون راوی در حال نگارش آن است - مهرنوش برای کشتن خود به دنبال سمی است. به کتابخانه می‌رود و. . . - به زبان دیگر راوی از خاطره کمک می‌گیرد تا مهرنوش را در این بخش از کار هدایت کند.

در فصل سوم که با صفحه ۲۵ آغاز می‌شود، راوی رابطه‌اش را با فضا و شخصیتهای داستانش عمیق‌تر می‌کند. او برای واقعی جلوه دادن مکان داستان به خواننده طوری عمل می‌کند که انگار خودش آنجا را به چشم می‌بیند - خودم را با خواندن شعارهای روی دیوارها سرگرم می‌کنم که در نور ماشینها لحظه‌ای به چشم می‌آیند و بعد در تاریکی گم می‌شوند. آنگاه خود را با شخصیت اصلی داستانش، مرد چمدان به دست روبرو می‌کند و در پاسخ پرسش وی مسیر فرودگاه را نشان می‌دهد.

مرد چمدان به دست می‌باید به طور ناگهانی بگذارد و برود و راوی برای اینکه شرح این غیب شدن ناگهانی را چه برای دیگر شخصیتهای داستان و چه برای خواننده‌اش قابل قبول کند، در وهله اول می‌کوشد آن را برای خود موجه جلوه دهد : در محل مرد چمدان به دست می‌ایستم. می‌خواهم متوجه غیبت ناگهانی‌اش بشوم. [ص ۲۶] راوی چنین رفتاری را با یکی دیگر از شخصیتهای داستانش دارد. شخصیت لئون وقتی جا می‌افتد و پذیرفته می‌شود که حرکت کند، عکس العمل نشان دهد و پیش و بیش از همه وجودش را به خود راوی بباوراند. بنابراین لئون دستش را روی بینی‌اش می‌کشد. . . کف دستش را روی آینه دوچرخه‌اش می‌کشد. موهای دور کلاهش را مرتب می‌کند. . . [ص ۲۸]

این عملکرد راوی که در نقد ادبی اصطلاح همحسی (Empathy) نام دارد، پاسخ داستانی کوشان به پرسشهای آغازین مقاله است. پاسخی که قرنها مورد بحث منتقدین قرار گرفته است. نخستین بار هفده قرن قبل، منتقدی یونانی به نام لونجاینس(Longinus) در کتاب اسلوب عالی (Sublime) بر آن تأکید می‌ورزد و بعدها لوتز (Lotze) آلمانی در قرن نوزده.

لونجاینس اثری را بزرگ می‌شمارد که خالق آن علاوه بر دارا بودن توانایی هایی خاص، از قدرت همحسی نیز برخوردار باشد. این اصطلاح ادبی مبین تجربه‌ای از یک واقعه است که فرد شخصاً و از نظر فیزیکی درگیر آن نیست، اما با آن واقعه یکی شده و تأثیر آن را در خود حس می‌کند. به تعبیر نیما:

باید بتوانی به جای سنگی نشسته، دوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانیده، به تن حس کنی. . . باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به تن حس کنی. (حرفهای همسایه نیما یوشیج)



درواقع همحسی ناشی از تقلید درونی (Inner Mimicly) فرد مشاهده گر است و هرچه این توانایی دراو، در اینجا نویسنده، بیشتر باشد اثر به واقعیت نزدیکتر و در نتیجه بر خواننده تأثیرگذارتر است.

ابتدای فصل بعد خواب صبوحی نمونه‌ای دیگر از همحسی راوی است. گرچه اکنون بعدازظهر است و او در اتاق کارش نشسته، اما چنان وارد فضای داستانش شده که باد در لباسهایم می‌پیچد. دکمه های پیراهنم را می‌بندم. یقه کتم را تا پشت گوشهایم بالا می‌آورم . سردی شب پاییز را تا عمق استخوان هایم احساس می‌کنم. [ص ۳۸] سپس راوی می‌کوشد بخشی دیگر از داستان را که به مهرنوش مربوط می‌شود، بنگارد - می‌کوشم به موضوع واحدی فکر کنم. به خودکشی مهرنوش - اما موفق نمی‌شود و حاصل کار مبهم است . او گرچه روایت اول خودکشی مهرنوش را می‌نگارد - مهرنوش بر نیمکره‌ای از آب چرخ می‌خورد- اما هنوز خود نمی‌تواند آن را باور کند، ذهنش منحرف می‌شود و به آنچه چند روز پیش برایش اتفاق افتاده بود، می‌اندیشد:

روز امانت گرفتن کتابها از کتابخانه، به خانه دوستش زرین پور می‌رود. انجا یک تابلوی نقاشی از بانویی تکیه زده بر مخده می‌بیند. بانو مهرنوش را تداعی می‌کند و او مجذوب و از خود بیخود، واقعیت بیرونی را از یاد برده و وارد فضای داستانش می‌شود - نفسم می‌گیرد. بوی گلها آزارم می‌دهد. می‌کوشم شاخه ها را کنار بزنم. [ص ۳۳] این حالت او دوستانش را وحشت زده می‌کند. آنها که وضعیت را نمی‌توانند درک کنند مدتی درباره رنگ پریدگی، اضطراب و پریشانی‌ام حرف می‌زنند و کنجکاو سراپایم را برانداز می‌کنند. راوی که از دوری دوستان، از خود و دنیایش به تنگ آمده می‌اندیشد احساس می‌کنم بیگانه‌ایم که هرگز من را ندیده‌اند. درک نکرده‌اند. و می‌کوشد آنها را متوجه اصل قضیه کند. اما نه تنها درکش نکرده، بلکه تکذیبش هم می‌کنند. واقعیت را گم کرده‌ای آنچه تو از آن حرف می‌زنی وجود خارجی ندارد. [ص ۳۴] او سرخورده و دلزده از خانه بیرون می‌آید.

پرداخت این فصل توسط نویسنده اصلی، کوشان، در حقیقت بیان داستانی نکات زیر است:

الف - بین دنیای ذهنی نویسنده و عالم واقعیت رابطه‌ای تنگاتنگ یا به اصطلاح بده و بستان وجود دارد. مهرنوش زاییده ذهن راوی است. اما راوی در عالم عین هم می‌تواند برای او نمونه‌ای بیابد. بانوی تکیه زده بر مخده همان زنی است که راوی در ذهنش پرورده - ماهوتی را می‌بینم که با جامه های فرنگی بر بالین مهرنوش نشسته است. [ص ۳۳] این عینیت به او کمک می‌کند تا تصویر مهرنوش در ذهنش وضوح بیشتری یابد و حتی بعدها جنبه هایی از آن تابلو را به خود بگیرد.

ب - نکته دومی که کوشان بدان اشاره دارد، عدم درک اطرافیان و در کل جامعه از حالتهای روحی نویسنده و تنشهایی است که به واسطه نوسان بین دو عالم واقع و تخیل دچارش می‌شود، تنشهایی که از قدیم‌الایام، هنرمند را به خاطر آن « مجنون » لقب داده‌اند. زیرا هنرمند هنگام آفرینش به خود نیست، از خود بیخود است. در اسارت نیرویی است که او را از آن خود کرده و آنچه را می‌خواهد بر زبان یا قلمش جاری می‌کند. در کتاب شیوه های نقد ادبی می‌خوانیم:

شاعر مخلوقی پری زده و مجذوب است که زبان را مانند مردم عادی به کار نمی‌برد، بلکه با شوریدگی ناشی از الهام آسمانی سخن می‌گوید. این نظر شاعر را از قوانین عادی داوری برکنار می‌دارد و او را در مرحله‌ای بین یک پیشگو و یک شوریده قرار می‌دهد - که گاه این یا آن و گاه هردو آنهاست. البته در این نظر عنصری بسیار ابتدایی وجود داشت - در مراحل اولیه تمدن، این اندیشه شایع و معروف بود که پیشگو پیش از آنکه مجذوب گردد و کلام ربه‌النوع را ابلاغ کند، به حال فکرت و حیرت فرو می‌رفت.

سپس دیچز از سقراط نقل قول می‌کند :

اما کسی که روحش این شوریدگی را از الهه ها الهام نگرفته به در معبد می‌آید و گمان می‌کند می‌تواند به کمک صناعت شعر به درون راه یابد. من می‌گویم او و شعرش اجازه نخواهند یافت، مرد عاقل در رقابت با شوریده حال یارای برابری ندارد.

گرچه راوی به چشم همسر و دوستانش بیمار و غیرعادی جلوه می‌کند، اما به دلیل همین حالتهای جذب و شوریدگی هنرمنداست.

ج - راوی در توجیه حالت خود داستان غیب شدن مرد مسافر را برای دوستانش می‌گوید. اما نکته اینجاست که او چند روز پیش در ذهنش اتفاق افتاده است. با این به ظاهر تناقض، کوشان می‌خواهد بگوید زمان در ذهن نویسندهٔ در حال نگارش مغشوش است. برای نویسنده، به ویژه اگر مدرنیست باشد، گذشته و آینده همین حال است. اما در پس این به ظاهر اغتشاش و بی نظمی نیز

نهفته است. درواقع چنین وضعیتی و چنین گفتگویی بارها پیش از این برای راوی و دوستانش پیش آمده و هربار راوی می‌کوشیده دوستانش را مجاب کند و دنیایش را برای آنها ملموس گرداند. اما هرگز موفق نشده است . بنابراین فرقی نمی‌کند راوی در توجیه آن لحظه جذب و شوریدگی، تداعی بانوی تابلو با مهرنوش، چه می‌گفته، از غیب شدن مرد چمدان به دست می‌گفته یا هر واقعه دیگر داستان که آن زمان ذهنش را به خود مشغول کرده بوده است. به عبارت دیگر گرچه خواب صبوحی زنجیری است متشکل از یازده حلقه (فصل)، اما لازمهٔ این تسلسل عنصر زمان خطی یا تقویمی نیست. گذشته حال است و در مواردی حتی آینده. آنچه این حلقه‌ها را به هم می‌پیوندد، تداعی معانی است.

در فصل بعد، صفحه ۳۷ تا ۴۴، راوی بار دیگر به سراغ لئون و مهمانخانه‌اش می‌رود و مهرنوش را که قبلاً نتوانسته بود خودکشی‌اش را از کار درآورد، آنجا می‌بیند. اما واقعه مهم این فصل کشفی است که خواننده بدان نایل می‌آید : نام راوی نیز ماهوتی است . [ص ۴۳] این تمهید کوشان بحث دیرین تفاوت آفرینش هنری و آفرینش الهی را پیش می‌کشد.

داستانسرایی تقلید آدمی از خالقش خداوند در امر آفرینش است. خداوند در مشتی گل روح خود را می‌دمد، بدان جان می‌بخشد و آنگاه وامی‌گذاردش تا به هر راه که می‌خواهد برود. در واقع از نیست، هست را پدید می‌آورد. نویسنده مدرنیست نیز در مشتی واژه از روح خود می‌دمد و مخلوقاتی می‌سازد که سرنوشت خویش را با خود رقم خواهند زد. اما :

الف – هنگامی که راوی نام خود را به شخصیت اصلی داستانش می‌دهد و هنگامی که چهره او را بسان چهره خود پرداخت می‌کند [ص ۲۶ و ۵۶] تأکید کوشان است بر اینکه « هر نویسنده‌ای خود را می‌نگارد » یا به تعبیر ارسطو از واقعیتی بیرونی تقلید می‌کند.

کوشان نویسنده است، راوی نویسنده است، ماهوتی نویسنده است [ص ۲۳]، بنابراین خواب صبوحی و داستانی که راوی می‌نگارد و چند داستانی که ماهوتی نگاشته، همه یکی است. این داستانها بی نهایت تصاویری‌اند که از قرارگرفتن آینه کوشان روبروی راوی یا راوی روبروی ماهوتی ایجاد می‌شوند.

ب – به تعبیر قرآن خداوند می‌آفریند تا قدرت خود را بنمایاند، اما نویسنده می‌آفریند – می‌نگارد تا خود را نجات دهد، تا راه حلی برای معضلات خود بیابد . همچنانکه مشکل و بن بستی که ماهوتی در دام آن گرفتار آمده، همان است که راوی در پی خلاصی از آن است : مهرنوش حسادت می‌کند [ص ۳۱] اما به که و چرا ؟ از آنجایی که راوی خجسته و مهرنوش را یکی می‌داند – میان خجسته و مهرنوش تفاوت چندانی نیست. هرکدام یک روی سکه‌اند. [ص ۳۲] – می‌توان گمان برد مهرنوش نیز چون خجسته به دلیل نداشتن فرزند و دیگر کمبودها به سیما و لیلای داستان زندگی خویش حسادت می‌کند. ماهوتی عقیم از اجابت خواسته های مهرنوش راه گریز برمی‌گزیند، ابتدا خودکشی سپس سفر. شاید این دو راهی که راوی پیش پای ماهوتی قرار می‌دهد، همان است که خود بدان می‌اندیشیده. لیکن به دلیل سلطه داشتن بر شخصیت داستانش که او را ناگزیر از رفتار عقلانی می‌کند، نه تنها مانع می‌شود ماهوتی راه اول را برگزیند، بلکه حتی راه حل دوم را نیز برای زندگی خود نمی‌پسندد و این خجسته است که بار سفر می‌بندد. اما راوی نمی‌تواند از خودکشی مهرنوش صرف نظر کند و حتی به یادآوردن یکی از عکس‌العملهای حاد و اعتراض‌آمیز همسرش نسبت به خود و کارهایش –کتاب را پاره می‌کند. با لگد به بومها می‌زند. [ص ۴۸] – موجب می‌شود تا مهیای نوشتن روایت دوم خودکشی مهرنوش شود.

در فصل ششم راوی پیش بینی می‌کند زرین پور پس از گفتگویشان در روز دیدار تابلوی نقاشی چه خواهد کرد و چه خواهد گفت ؟ پیشگویی های اینگونه راوی که در بخش دهم و یازدهم تکرار می‌شود به قدمت تاریخ بشر است. در روم باستان شاعر را پیشگو یا فرابین (Vates) می‌نامیدند.

برای انسان روزگاران کهن، فرابینی و پیشگویی شاعر امری خارق العاده جلوه می‌کرد. اما امروزه چندان عجیب به نظر نمی‌آید که شاعر، در اینجا نویسنده، به دلیل توانایی و استعداد ویژه‌اش در بهتر و دقیقتر دیدن و نتیجتاً کسب شناخت درست تر قادر باشد از اسارت زمان حال برهد و فردای یک پدیده را ببیند. راوی نیز به دلیل برخورداری از این ویژگی، علیرغم اینکه دوستانش او را بیمار و خیالاتی می‌پندارند، قادر است واکنشهای آنان را پیش بینی کند.

فصل هفتم و هشتم روایت مهمانی زرین پور به مناسبت سالگرد ازدواجش است. فکر خودکشی مهرنوش نخستین بار آنجا به ذهن راوی رسیده بود. با یادآوری این خاطره سرانجام راوی قادر می‌شود روایتی از خودکشی مهرنوش را در فصل نهم بنگارد.

فصل دهم حکایت چگونگی الگوگیری راوی از عالم واقعیت است. راوی لئون و مرد کتابداری را روی پیرمرد سمعک به گوشی که در کتابخانه ملاقات کرده ، می‌سازد. راوی از روی چشمان شیطنت بار نقره‌ای پیرمرد [ص ۶۳ و ۶۵] چشمان خاکستری مرد کتابدار [ص ۲۲] و شیطنت نگاه لئون [ص ۲۷ و ۲۸ و ۲۹] را می‌سازد. مشخصات خانه‌اش – سر در گچی مزین به نقش برجسته الله و ستونهای آجری با سقف مجرس دو طرف سردر خانه – را به میهمانخانه لئون می‌دهد. ناگفته نماند کلمه « میهمانخانه » که کوشان به جای « اتاق پذیرایی » خانه راوی در فصل اول به کار می‌برد، واژه‌ای است که درحال حاضر متداول نیست. درواقع این واژه کمکی است به راوی تا در بخشهای مربوط به لئون، هرچه سریعتر از « میهمانخانه » خانه خود نقبی به میهمانخانه لئون بزند و آسانتر وارد فضای داستانش شود.

سرفیلیپ سیدنی شاعر انگلیسی قرن شانزده می‌گوید « عالم واقعیت برنجین است و فقط شاعران جهانی زرین می‌آفرینند. » برای راوی نیز این دنیای خود آفریده واقعیتر و جذابتر است. زیرا آنچه را عالم واقع فاقد آن است، داراست. در صفحه ۳۴ و ۳۵ در پاسخ ادعای دوستانش که خود و خجسته را واقعی می‌دانند، می‌گوید وقتی رابطه‌ای نیست، عشقی نیست، چطور می‌شود به واقعیت آدمها پی برد. خجسته، زرین پور، قربانی و دیگران برای او غیرواقعی‌اند– خجسته هوای مه‌آلود را می‌شکافد، خود را به جمعی می‌رساند که زرین پور برایشان حرف می‌زند. احساس می‌کنم همه چیز جز بوی دریاچه دروغ است. [ص ۵۷] – زیرا زندگی شان را آکنده از تکرار می‌بیند. همه در کنار هم زندگی می‌کنند، به دیدار هم می‌روند، اما نه به دلیل عشق، به دلیل عادت. و این ملالی در پی دارد که راوی از آن گریزان است و هرچه بیشتر او را به سمت عالم تخیلی و خود آفریده‌اش سوق می‌دهد.

فصل پایانی با بازگشت راوی از عالم ذهن به عین آغاز می‌شود : خجسته هنوز ساکش را آماده نکرده است. دستها و پاهایم آرام آرام بی حس می‌شوند. اما ماجرایی تمام نشده، ماجرایی دیگری جلو چشمهایم مجسم می‌شود. راوی که از شدت فشار نوشتن خیس عرق است و می‌لرزد، با کشتن مهرنوش از پا می‌افتد – بوی مرگ همه جا را گرفته است. – برای او که از نهایت قدرت تقلید درونی و همحسی برخوردار است ، مرگ مخلوقش مرگ خویشتن است. پس می‌بیند چگونه دوستانش می‌آیند تا خبر مرگش را به خجسته بدهند.

گرچه این همحسی پایانی آخرین ضربه‌ای است که کوشان به ذهن خواننده می‌زند، اما بازگشتی است به گفته سقراط : آنکه روحش شوریدگی را از الهه ها الهام نگرفته، اجازه دخول به معبد هنر را نخواهد یافت. راوی دوبار کوشید تا خودکشی مهرنوش را بنگارد. اما آنچه به وی الهام شد و شوریده‌اش کرد، چه بار اول در کنار دریاچه و چه در فصل پایانی، بسی زیباتر و منطقی تر است، خودکشی مهرنوش با سم مرگ سیاه بود، اما آنچه در کنار دریاچه می‌کند، مرگ سرخ است و نمادین. مهرنوش در آخرین لحظات حیات داستانی‌اش، در برابر خالق خود، راوی، عصیان کرده و خود شیوه مرگش را انتخاب می‌کند. او معترض است، معترض به نویسنده‌ای که برخلاف شخصیت مرد داستانش با او چون مهره رفتار می‌کند و نهایتاً می‌خواهد با مرگی کریه به زندگی‌اش پایان دهد، معترض است به مردی که در برابر مشکلات تنهایش می‌گذارد و می‌گریزد و معترض است به شرایطی که چنین پیامدهایی را موجب شده است.

۱۳۷۰/۸/۲۳

رضا براهنی

نقد

گزارش به نسل بی سنِ فردا

بررسی شعرامروز

۳

۷ـ وقتی که ما می‌خواهیم چیز جدیدی بیافرینیم، اگر از سنت و حتا تجدد حاکم قدیمی که دیگر برای ما جنبهٔ خود به خودی و اتوماتیک پیداکرده است و بخش عـظیم عـادات شـعری مـا را تشکیل داده است، عادت‌زدایی نکنیم، و با در واقع همهٔ عادت‌ها و سنت‌ها را از پروسهٔ بیگانه گردانی نگذرانیم، نخواهیم توانست آن چیز جدید را بیافرینیم. یعنی وظیفهٔ اصلی هنرمند جدی، شکل زدایی از شکل‌های کهنه در جهت ایجاد شکل‌های جدید است. بر شعر ما عروض حاکم بود. در شکل‌زدایی از آن در چند جهت حرکت کردیم. به سوی شعر هجایی غیرعروضی رفتیم، به سوی شعر های «تندرکیا» رفتیم، به سوی شعر نیمایی رفتیم، و به سوی حرکتهایی از نوع کار هوشنگ ایرانی رفتیم. شعر هجایی نگرفت، ولی هجاسازی و یا ترکیب هجایی منثور در شعر بعضیها، نقش اساسی بازی کرد (سجع و قافیه در شعر احمد شاملو) و وزن غیرعروضی اهمیت پیدا کرد؛ در شعر تندرکیا، تصادف و طنز در هم آمیخته شد، و فضای شاعرانه با واقعیت‌های خنده‌دار ترکیب شد؛ نیما ثابت کرد که وزن قدیم وزن نیست، و باید وزن را ساخت. این «نیت مندی هنری» نیما، وزن را آزاد کرد؛ ولی دو نفر، شاملو و فرخ‌زاد (این دومی در شعرهای آخر عمرش) ثابت کردند که شعر را باید از وزن نیمایی هم آزاد کرد؛ در این دو نیز این «نیت مندی هنری» بود. ولی هم شعر هجایی، هم شعر نیمایی، هم شعر شاملو و هم شعر فرخ‌زاد، بطور کلی فاقد آن شقاق، آن بحران، آن جنون لفظی است، فاقد آن اسکیتزوفرنی کلامی است، که در پاره‌ای از آثار شاعران گذشته مثل، هوشنگ ایرانی، بندرت در شعر نصرت رحمانی، گهگاه در شعر منوچهر شیبانی، به شدت در شعرهای اواخر زندگی شعری اسماعیل شاهرودی دیده می‌شد. اساس این شعر بر عادت‌زدایی از زبان شعر رایج، هر نوع شعرـ رایج، بود. مجال تنگ است و مثال از گذشته کم خواهم داد، ولی برای رسیدن به نام گردآورندهٔ دیگر **شعر، به دقیقه *اکنون***، این حرفها را زدم. نگاه کنید به این شعر از جلد دوم آن کتاب، از خانم فیروزهٔ میزانی:

یا فلک‌الافلاک

یا فلک‌الافلاک حس!
تخت‌پاره‌های خیالات!

خسته می‌سازدم
شیوهٔ کند عزیمت
بر عرشه‌های نیم مدور ایام.

خاک پس‌نشستهٔ تن!
خضوع پاشیدهٔ مشایعان
گاه تبعید از من!

ماکوی تند رقص عمر

در بند بودن نبوده‌ام
که بکاهی دَوَران
به کهولتم

تفریق عامم چه می‌کردی
محض کشیدن عشق



با آنکه کوکبه
در مدار فرقت بود
مدام!

نوشته فاقد وزن قراردادی است. ولی ریتم محسوسی دارد. اساس بر مشکل کردن عمدی زبان است. پس نیتی درکار است. ولی تردیدی نیست که چون زبان نیروی بی‌معنی شدن ندارد، این نوشته نیز بی‌معنی نیست. اتفاقاً زبان چنان عمداً مشکل شده، که پس از دریافت معنی زبان مشکل، دیگر چیزی نمی‌ماند. مشکل شعر بسیار مشکل، گاهی این است که جز مشکل بودن چیزی برای بیان ندارد. مثلاً از «ماکوی‌تندرقص عمر»، «ماکو» را بردارید، مشکل زبان از بین می‌رود، به دلیل این که «تند رقص عمر» با کمی تغییر، کلیشه‌ای بیش نیست. «ماکو» کلیشه را به سوی تازگی می‌برد، ولی فقدان قدرت مجاورت و مشابهت در «ماکو» با «تند رقص عمر»، «ماکوی تند رقص عمر» را دچار شقاق ذهنی اسکیتزوفرنی می‌کند. این اسکیتزوفرنی را در «تفریق عامم چه می‌کردی» نیز می‌بینیم. ونیز در «خضوع پاشیدهٔ مشابعان /گاه تبعید از من/» و یا در «بکاهی دَوَران / به کهولتم» زبان می‌خواهد قراردادها را زیر پا بگذارد تا چیز جدیدی بوجود بیاورد. ولی پیش از این شعر، تقریباً چهل سال قبل، زبان درکوشش خود برای زیر پاگذاشتن قرارداد از این فراتر رفته بود:

هیما هورای
گیل ویگولی
.....

بنیون ...ینبون
غار کبود می‌دود
دست به گوش و فشرده پلک و خمیده
یکسره جیغی بنفش
می‌کشد

گوش سیاهی ز پشت ظلمت تابوت
کاه ـ درونِ شیر را
می‌جود

هوم بوم
هوم بوم
وی یو هو هی ی ی ی ی
هی یایا هی یایا هی یایا یایا !!! [8]

مثالی از پانزده سال بعد از این شعر:

دیگر
من
باور نخواهم کرد
خر طو
مفیل
و پا
ندو
ل ساعت را؛
چون
آن
آبروی
آبنبات ساعتیهای قناد
ریخته

و این
هنوز
دنبا
لهٔ تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک
تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک تک... [9]

شاهرودی این تجربه‌ها را در شعرهایی مثل «هو غوقمریه»، «نوعی تله‌پاتی»، «طوفانی از بُرد و عقیق»، «حکایت»، «ویرانسرابیدن»؛ «من و من و»، «و غروب»، «شک» و «آدمانه» تا آخرین روزهای شعر سرودنش ادامه داد.

خانم فیروزهٔ میزانی در قطعه «ازبی راه آمده است» با همان تجربهٔ «فلك‌الافلاک» سر وکار دارد، و به همان عادت‌زدایی، و انحراف از فرم ادامه می‌دهد تا فرم دیگری بسازد، ولی تخیل درپیچیدگی زبان غرق می‌شود، بی‌آن که قطعه عمق پیدا کند، و یا از طنز تصادف بهره‌گیرد، و یا زبان قدرت پیدا کند و یا ریتم پر تحرک غیرعروضی و غیر سیلابیک، آن را از روی کاغذ بکند و در برابر، به صورت عمودی، نگاه دارد. ولی در شعر «روی دستهای جهان» هم انحراف از مسیر شکل قراردادی اتفاق می‌افتد، هم پس از دفورمه شدن شکل قبلی، شکل بعدی، جالب است.

این ماه
مرا
شنید
آمد

مسافتی پرت‌تر
از راه هر شبه؟
این ماه آبهای نوشیده است
دره‌های آکنده
از کوههای افتاده
این ماه
چگونه
پرت من
افتاده ست؟

اوتاکر کلیما
تاریخچهٔ مکتب مزدک

تاریخچهٔ مکتب مزدک

اوتاکر کلیما
ترجمه دکتر جهانگیر فکری ارشاد
توس / چاپ اول ۱۳۷۱
۱۹۷ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

کلیما می‌نویسد:

« به قول ابن مقفع تاریخچهٔ مکتب مزدک به عنوان جزء لاینفک اکثر کتابهای تاریخی مشرق زمین باقی خواهد ماند. »

این کتاب کوشش دیگری است در راه پی بردن به تاریخچهٔ واقعی این نهضت و بررسی نام « مزدک » ازدیدگاه زبانشناسی.

نویسنده، درفصلهای این کتاب به بخشی آکادمیک پیرامون مکتب مزدک می‌پردازد و با آوردن دلایل و نشانه‌های موجود درکتب مختلف، سعی در اثبات وجود این جنبش تاریخی دارد. درفصل هفتم به بررسی صورت مکتوب و صورت ملفوظ نام یا عنوان « مزدک » پرداخته و با دیدی تیزبینانه به تجزیه و تحلیل کلیه امکانات و احتمالات همت گماشته است.

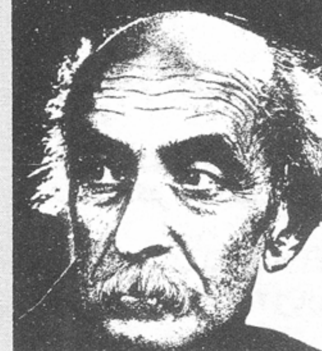
پیوست ها، واژه نامه‌ها، نمایهٔ نامها، کتاب حاضر را از هر نظر تکمیل می‌کند.

علی میانکلی

از راه سایه‌ها

ندا ابکاری
ابتکار / چاپ اول ۱۳۷۰
۷۸ صفحه / ۵۰۰ ریال

از راه سایه‌ها دومین مجموعه شعر ندا ابکاری است. این کتاب دارای ۷۲ شعر است که از سال ۶۵ تا بهمن ۶۸ سروده شده‌اند. در اغلب سروده‌ها «تو» یی مورد خطاب قرار گرفته و مضمون آنها را عشق تشکیل می‌دهد.



مرقد آقا

نیما یوشیج
انتشارات: سازمان مرجان
۹۰ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

نیما یوشیج را به عنوان شاعر می‌شناسیم، اما گویی وسوسهٔ نوشتن داستان او را هم رها نکرده است.

مرقد آقا داستان طنزآمیزی از زندگی مردم ساده دل لا هیجان در قرن هشتم هجری است . نویسنده با بیانی ساده و شیوا تعصب، خرافه پرستی و جهل آنان را بـه تـصویر می‌کشد. مرقد آقا حکایت دردآور جوانی به نام ستار است که تکه چوبی زندگی اش را به سوی تراژدی سوق می‌دهد.

مـقدمه‌ای از ابـوالقـاسم صدارت، سخنرانی نیما یوشیج در نخستین کنگره نویسندگان و شعری از نیما به نام گم شدگان، زینت بخش کتاب هستند.

دائو رابطه‌ها

ری کریگ
ترجمه ع. پاشایی
فراروان / چاپ اول ۱۳۷۱
۲۵۷ صفحه / ۲۱۰۰ ریال

پـاشایی در دیـباچهٔ کـتاب چـنین نگاشته است.

دائو رابطه‌ها کتابی است در باب عشق اما نه بازبانی عاشقانه به معنای مرسوم آن. بلکه تفکرات «هـوا‌سیانه» فلسفی است در فضای مکتب دائوکه مکتب دیـرینه سـال عـرفان چـین است... عشق‌ورزی میان عشاق را در همه چیز عـالم نیز مـی‌توان یـافت.

این ماه رفته تا یک نخ
خام و بی‌محفظه
روی دستهای جهان
این ماه
مرا
شنید
آمد
یا
من
تبعید ارتفاع شده‌ام؟[10]

بعضی از کلمات شـعر، کـلیشهٔ «مـاه» را از پـروسهٔ بیگانه گردانی می‌گذرانند، مثل «این ماه آبهای نـوشیده است»، «پرت من»، «رفته تا یک نخ»، و «تبعید ارتفاع». در بـخش آخـر، نـوع کـتابت و سـؤال بـا سـاختار معنی‌شناختی شعر تطبیق کامل دارد. ولی در بلندترین شعر خانم میزانی در این مجموعه، «اندودها آسیب را نمی‌راند»، گرچه خود همین جمله به عنوان ترجیع هـم در نقش بیگانه گردانی و هـم در نـقش تـرجیع، کـمک مناسبی است، ولی شعر یازده صفحه‌ای خـانم مـیزانـی غرق در کلیشه‌های اتوماتیک گردانی رمانتیسم تغزل عام شعر فارسی است. زبان شاملو بر آن سنگینی می‌کند، در کنار ذهنیت فرخ زادی در پاره‌ای از التماسهای لفظی و تـصاویر. کـافی اسـت از بـخش اول «سـاتن صـدام» را حذف کنید، «اتوماتیزاسیون» شاملو را خواهید داشت:

چه سنگین می‌گذرد هوا
از خاکریزان روزانم
چه سرد
و نزدیک‌تر به من
دیگر
نه هیچ نجوایی

و یا: «ازکدام در / در آمده بودم / با نارنج و ناشتا / ازکدام در / به نیل شب / رفتم.» و یا: «از راهها / یکی نمی‌آید / از هواها / هیچ / و نزدیک‌تر به من / دیگر / نه هیچ نجوایی...» و یا:

تو از کدام در
در آمدی
که باغ قیام کرد
پرندگان برخاستند
و نور
سراسیمه
از ارتفاع
فرود
آمد
و تن پوش شب
طاقه
طاقه

مخمل شد
و آن ستاره آمد
و آن ماه
و آب نما
که آیینه شد

در پاره‌ای موارد دیگر رمانتیسم تا حد نامه عاشقانهٔ سطحی پایین می‌آید: «تو آمدی / ماه / مهر تو بود / تو / جهان را جهیز آوردی / و روز / رونمای تو شـد». اگـر کلمات و ترکیباتی از نوع «طاقنما و پـاره‌های افـتاده»، «پـیلپاها و حـصارهای سـتبر / آسـمانه و پـاچنگ»، «براده‌های آبگونهٔ سقف»،«اقـلیم ششـدر صـحرا» چـند کلمهٔ دیگر، و این سطرهای زیبا نبود: «پس / از طعامها / کدام را بیاوری / از شرابها کدام / از ابرها کدام ببارد / از ماهها کدام بیاید...»[11] شعر با سراسر مفاد مقدمه‌ها بـه مقابله بر می‌خاست، و شعرهای کوتاه خانم میزانی هم نمی‌توانست از بازگشت او به سوی عادات اصلی شعر بـی‌وزن مـعاصر جـلوگیری کـند. پس: پیچیدگی‌ها در گذشته بوده‌اند. هنوز فراروی از آنها صورت نگرفته. و بخش اعظم شعرهای گردآورندگان مجموعه، از اجرای جدی شعری دورمانده است، گرچه یک شـعر از خـانم میزانی او را در کنار شعر معاصر قرار می‌دهد، و ایکاش «انـدودها آسـیب نـمی‌رساند» دوبـاره بـا جـهان‌بینی عادت‌زدایی و فراروی از رمـانتیسم عـام شـعر، نـوشته مـی‌شد. مسئله هـنوز در یک جـمله خلاصه مـی‌شود: بحران رهبری شعر معاصر را چگونه می‌توان حل کرد؟ در شـعرهایی کـه دیـدیم هـجاشناسی، وزن‌شـناسی و ریتم‌شناسی شعر فارسی متحول نشده. تـخیل فـردی، اعجاز خود را نشان نداده است. هـنوز از مـجموع ایـن قرائت‌ها، به فرم و ساختار جدیدی که تحولی در فرم و ساختار را نمایان کند، دست نیافته‌ایم. هنوز از تمهیدات شعری اتوماتیزه شده دور نشده‌ایم. تقلید از نیما و تقلید از شاملو به اندازهٔ تضمین و اقتفای غزلی از حافظ کاری است بیهوده. گرچه در یک شعر و پاره‌هایی از چند شعر خود خانم میزانی را در کنار شعر معاصر می‌دانیم ولی آقای دکتر محیط را نمی‌دانیم. البته مشکل خانم میزانی در یک نکته بسیار جدی است: ابزارهای صـوتی شـعر، حنجره، تارهای صوتی، کل دهان با دندان‌ها و لب‌ها و فـضای آن بـه رقـص در نیامده‌انـد. تـصاویر جـابه‌جا شده‌اند؛ احساسها مبادله شده‌اندولی زبان از دهـان بـه رقص در نیامده است. تـینیانوف گفته است: «در شـعر معنای کلمات توسط صداهای آنها دگرگون می‌شود.» در هیج جای شعر خانم میزانی چنین اتفاقی نیفتاده است. هنوز در بخش اعظم قطعات خانم میزانی، زبان مـنتقل کنندهٔ معانی تصاویر است؛ و در شعر چنین چیزی کافی نیست.

۸ـ در مورد چند تن از شاعران این مجموعه حرف نخواهیم زد: آتشی، احمد رضا احمدی، رؤیایی، مفتون

امینی، سپانلو، مختاری و عمران صلاحی. اینان راهها و شیوه‌های خاص خود را دارند. آنچه را که راجع به نوشته‌های بیژن جلالی در گذشته گفته‌ایم تکرار می‌کنیم: مردی با فرهنگ که قطعه قطعه کردن چند جملهٔ فلسفی را شعر می‌پندارد: «افسون که شاعران نیز / می‌میرند / چون سائلان / و خواهش خویش را / هنوز نگفته‌اند / به صدای بلند / و دست خود را در نیمه راه / باز پس کشیده‌اند.»[12] حرفی است پر مغز. ولی اجرا نشده است، چرا که حتا این خواهش بر زبان نیامده هم باید به صدای بلند بر زبان بیاید. شعر آریا آریاپور در بی‌وزنها، شبیه کلمات قصار است، در موزونها به موسیقی درونی توجه نشده است و شعر آخر (ص ۳۱) بحر طویلی است در مفاعیلن، با یک استثنای ناچیز در سطر ما قبل آخر.

در شعر سیروس رادمنش حرکت به سوی فرم دیده می‌شود، بویژه در شعر **چون در آید ماه**. در شعر هرمز علی‌پور ایجازی دیده می‌شود گاهی در اوج، و آگاهی به فرم در سطح بالاست، و زبان، زبان عام شعر را به سود شعر علی‌پور از راه منحرف می‌کند: صدای خفتهٔ ما و / بهار مرده آنجا بود ـ باران به رنگ خود می‌زد / ماه در میان باران بود ـ و بر ستاره‌ای بایر / هزار و یک نرگس به خویش پیچیدند.» (ص ۴۹) «چون دو زنبقی /که بال به هم سایند / در خواب یک امیر / از دودمان خود / دورم کن / رودی به سینه / ماهی به مشت / می‌خواهم منظومه به خواب روم.» (ص ۵۲) سطر آخر همان تمهید جدایی از تمهید اعتیادی است. وقتی که در شعر بلند «خطابهٔ آریو...» از «محمد مهدی مصلحی» «آوازی از چکاچک شمشیرها/ پرسه می‌زند»، طبیعی است که شعر از نظر موسیقی لنگ بزند. ولی در پاره‌ای جاها موسیقی مطلب خوب است، و تصاویر هم. منتهی باز پیچیدگی، نوخواهی شمرده شده است. «بخت» محمود مؤمنی شعر خوبی است: «نگاه کن / بر آسمان راه چه تاریک می‌گذرد؟ / آهنگری / مهتاب را به کوره می‌برد / تا / از درد سکه‌ای بسازد؟!» (ص ۱۱۸) ایکاش شعر صدادار تر بود. «قاسم آهنین جان» با لحن نیرومند، در همهٔ شعرهایش در هر دو جلد، و با تصویرهایش، که حالت پرتابی شدید دارد، نیازمند حرکتی جدی به سوی شکل است. مسئلهٔ ارجاع پذیری کلمات به یکدیگر و صدادار شدن کلمات اهمیت اساسی دارد. اگر تصویر، وابستگی به ارجاعات صوتی کلمات نداشته باشد، مصراع بندی اغلب مصراعهای از «منقارهای هفتگانه»، از غلامحسن پرتابیان، غیرضروری خواهد بود. تصویر زیبای «آه! / از چه نمی‌گریی /که زیستن برایت / پری بوده است /که روزی از مرغی / رها شده / در بوته زاری / من شاید / در منقار سرخ زاده شده‌ام / که روزگارم / همشه خونین است! /» خواه دنبال هم به صورت نثر نوشته شود و خواه زیر هم به صورت عبارات ستونی، نه به زیبایی‌اش لطمه می‌خورد، و نه به مفهومش. «بند دوم در منقار سبز» نیز که تصویری زیباتر از این تصویر است، دقیقاً همین حالت را دارد: «ایجاز مطلق / از زبان آیینه می‌تراود / آیینه بپوش / و رو در روی دنیا بایست / خوشا به حالت / پرندهٔ ناپیدا /که برگی در منقارت / ورق می‌خورد / » گاهی عمودی نوشتن حتا مفهوم را هم معطل نگاه می‌دارد. پرتابیان شاعر خوبی است که حس و تصویر و مفهوم را در اختیار دارد ولی صورت و شکل و ساخت را، یا ندارد، و یا از ترکیب می‌ترسد. به صدا درآر این تصاویر را، شاعر خوب! اغلب شاعران خوب این دو کتاب ساختار تخیل محتوایی را ساختار تخیل شکلی می‌پندارند. شکل تنها با فراروی از زمان و مکان و تصویر محتوایی به سوی زمان و مکان و تصویر و صدا و آوا و لحن و موسیقی شکلی بوجود می‌آید. نوشتن طبیعت، مقایسهٔ انسان با طبیعت، کار ساده‌ای است. خطی بر کپی طبیعت بکش تا شکل‌خودت کامل بوجود بیاید. احمد فریدمند در «ویرانه‌ای که بر ضمیر شما نقش بسته است»، ساختار محتوایی را در اختیار دارد، ساختار شکلی را نه. شعر باید از روی زمین بلند شود و با رقص ابزارهای صوتی اعلام وجود کند. در دو شعر علیمراد موری (علول)، حرکت هست ولی مقدار اطلاعات و اخبار و حسیات تصویری کم است. شعر علی مؤمنی در جلد اول، نشان دهندهٔ عدم تسلط وزنی است. ترکیب وزنها، بویژه وزنهای مرکب، کار مشکلی است، تمرین می‌خواهد، ورزش جدی با هجاهای زبان می‌خواهد، نیاز به چرخاندن وزنها درون و برون یکدیگر دارد. و کار جدی. در شعر محمدرضا اصلانی در جلد دوم، سر و کار ما با ترکیبی از کلمات فلسفی و تصاویر شاعرانه است. «بر من سیلاب شو»، شعری فلسفی ـ عرفانی است، ولی گاهی، تصویر آن فلسفه و عرفان را بهتر بیان می‌کند تا خود فلسفه و عرفان: «مرا / به برگی بسپار که در نقشی از یک باد / به خود ختم می‌شود»، بسیار خوب است، ولی «با تو سخن می‌گویم / بر من سیلاب شو / به اشاره‌یی کمال یافته از همهٔ رنجها / و حکمت بالغه‌یی باش / بر نادانی رنج دیدهٔ من»، اغلب از کلمات مجرد ساخته شده، و تخیل در آنها راه ندارد. شعر «ای آفتاب دل ـ بند» شاپور بنیاد شعری است بسیار خوب. شعر از طرح و توطئه‌ای شاعرانه فارغ نیست. رنجها و لذت‌های تصویری شعر با ایهام بیان شده‌اند، و سه تکرار دگرگون «باغ آهوان» در آخر هر بند شعر، و آمدن نام «راهول» پسر «بودا» و «بنارس» در دو سه سطر آخر شعر، آن طرح و توطئهٔ شعری را تکمیل می‌کنند. اول هیجان تصویری و بعد هیجان طرح توطئه‌ای، و بعد پایانی شبیخون زن. ـ باز هم پرتابیان ـ تصاویر زیبا، مثل بعضی از تصاویر سپهری، منتهی بی‌وزن، «ما چه تنها سیب لحظه را پوست می‌گیریم / و در بشقابی شکسته به جهان تعارف می‌کنیم!» و یا «می‌تراوم از پوست آینه / و در عرق



گزینهٔ اشعار و مقالات علامه دهخدا

انتخاب و شرح: دکتر حسن احمدی گیوی

قطره / ۱۳۷۲

۱۱۸ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

گزینهٔ اشعار و مقالات دهخدا که به انتخاب و شرح دکتر حسن احمدی گیوی منتشر شده نمونه‌ای است از شعر و نثر دهخدا. همین نمونهٔ مختصر به خوبی نشان می‌دهد که دهخدا یکی ازپیشاهنگان نوگرایی در ادبیات معاصر ایران بوده است. نثر دهخدا در مقالات طنزآمیز چرند و پرند به راستی از نمونه‌های درخشان ساده نویسی است. دهخدا در این مقالات با استفاده از زبان مردم کوچه و بازار و با بهره گیری از امکانات زبان و فرهنگ مردم عادی، تحول بعدی نثر فارسی (که بعدها توسط جمالزاده و هدایت به ثمر رسید) را پایه گذاری کرد. این کتاب با هدف معرفی دهخدا و برای استفاده جوانان و دانشجویان تنظیم شده است. دکتر احمدی گیوی با افزودن توضیحاتی سودمند درباره هر شعر یا مقاله و شرح دشواریها و معانی واژه ها و اصطلاحات خاص، خواننده ی جوان را از مراجعه به متون مرجع بی نیاز کرده‌است.

گزینهٔ غزلیات مولوی

انتخاب و شرح: دکتر سیروس شمیسا

قطره / چاپ اول ۱۳۷۲

۱۱۲ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

کتاب شامل ۳۴ غزل و ۱۳ رباعی، از مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است که به طور موجز شرح داده شده‌اند.

غزلها و رباعیها از کلیات شمس، تصحیح استاد بدیع الزمان فروزانفر نقل شده و در زیر هرشعر، شمارهٔ جلد و شمارهٔ غزل و رباعیها داده شده است.

ویراستاری این کتاب، به عهدهٔ حسن انوری بوده است.

هاویه

ابوتراب خسروی

نوید شیراز / چاپ اول ۱۳۷۰

۱۴۶ صفحه / ۹۰۰ ریال

این مجموعه شامل ۱۴ داستان در سه بخش است. بخش اول آن شامل داستان‌های کوتاه: ***گمشده***، ***میخانه‌ی سبز، برهنگی و باد***، ***کابوس‌های شبانه***، ***سفر شبانه***، ***صدای ساعتی که پنهان است***، ***برهنه و مه و دست‌ها و دهان ما*** ست.

بخش دوم داستان‌های کوتاه ***تصویری از یک عشق***، ***عشق در بایگانی***، ***قربانی*** و ***پری ماهی‌ها*** را شامل می‌شود. بخش پایانی کتاب نیز داستان‌های ***ماه و مار*** و ***هاویه آخر*** را در بر دارد.

آوارگی و سرگردانی انسان امروز، از بین رفتن هویت او، مخدوش شدن مرزها، بی‌بند و باری و ولنگاری در وفای به عهد مضمون داستان‌های این نویسنده را تشکیل میدهند. به عنوان مثال در **گمشده** انسان‌هایی دور هم جمع شده‌اند که آگاهانه هویت خود را در ابتدا انکار، و در نهایت فراموش می‌کنند. داستان در زندانی اتفاق می‌افتد که زندانیان و نگهبانان به نوبت نقش آن را بازی می‌کنند. این داستان روایت گم‌گشتگی هویت انسانی در جامعهٔ امروز است.

در اکثر داستان‌ها فضایی پر رمز و راز و حتی رعب آور حاکم است. برای مثال در داستان‌هایی چون ***میخانه‌ی سبز، برهنگی و باد*** و ***صدای ساعتی که پنهان است*** مرگ سایه افکنده است.

لیدا میرهاشمیان

خویش پناه می‌برم». و یا:«باد را / خون طبل بنوشان / تا نایستد اینسان روبروی آتش!» و باز حرف ما: به صدا درآر این تصاویر را، شاعر خوب! گاهی، حتی همیشه، شکل شعر از جابه جا کردن زمانی و مکانی تصاویر، و گاهی، حتا همیشه، از تداخل تصاویر بوجود می‌آید. طبیعی است که کلمات شعر، نمایندگی صداهای محذوف و خفته در سکوت را بر عهده گیرد، ولی وقتی که جمشید چارلنگی می‌گوید:«شکل غریبی دارد / گذر این پاییز / زخم که می‌زند / نه به زخم می‌ماند / که نوشدارویی مهیاکنم ـ و نه اندوهش / به اندوهان ـ نسیم پر سمومی دارد گذر این فصل / و ما بی‌امان / چون بغض می‌ترکیم و چون برگ می‌ریزیم.» چون تصاویر جابه‌جایی پیدا نکرده‌اند، چون چیزی تفکر پاییز را قطع نکرده است، چون کلماتی حذف نشده‌اند تا سکوتی حضور داشته باشد و به دنبال آن کلمات بیان شده سکوتهای محذوف را نمایندگی کنند، شعر شبیه تابلوی آبرنگ پاییز از آب در آمده. این بیان، کافی نیست. شعرهای هوشنگ چالنگی دقیقاً خلاف این وضع را دارند. نخست این که لحن بیان چیستانی الحان عرفانی را دارد و ترکیبات یادآور برشهای شکیل متون دردمندانهٔ عرفانی است؛ دوم این که ایجاز بر آنها حاکم است، و همیشه می‌توان محذوفات ساکت را به صدا در آورد و تأویل متن کرد؛ سوم این که نگارش عمودی، در اغلب جاها هدفمند است و دیمی و تصادفی صورت نگرفته و تقطیع‌دار یعنی همین. و، چهارم این که هر شعری یک منظومهٔ کامل شعری است، و شعرها با هم قاطی و اشتباه نمیشوند؟ به این دو شعر نگاه کنید - :

و روز گفت از تو جدا شوم
به پهنهٔ دیگر
نهفتهٔ آواها
کَت به خانه برند
بر بلندای دیگر
پس
بمان و
پلک سایبان چشم
و خود را مبین
علف کوچک

ابر

روشنی
در ابرها
افق گریه‌ست
می‌خواستم پرنده‌یی به صدا
می‌خواستم
و آنجا شوم که ماه به کام خود است
چون او
که نگفته‌ست و،
نمی‌داند

شعرهای هوشنگ چالنگی در میان بهترین شعرهای کتاب است. کافی است این شعرهای کوتاه چالنگی را با شعر طولانی«اقبال تمنایی‌مات» از سیروس رادمنش در همین جلد دوم مقایسه کنید. شعر رادمنش شعری است طولانی در اتوماتیزاسیون بی‌شکل. اشتباه نشود، این اتوماتیزاسیون ربطی به سوررئالیسم ندارد. اینجا شاعر کلمات را بی‌هدف بیرون می‌ریزد. گهگاه ***سرزمین ویران و چهارکوارتت*** از کلمات شعر صداهای می‌زنند، و گاهی مفاهیمی از پشت سر هم می‌آیند، ولی شکل؟ ساختار؟ در این شعر، اینها همه حرف است. از **سنگنوشته**، نوشتهٔ محمد رضا شیروانی به سبب پایان زیبایش لذت می‌بریم، گر چه تصاویر و مفاهیم کلمات را می‌بینیم ولی صدای حسها را نمی‌شنویم: «پراکندگان فراهم آیید / یاران عطرهایشان را بر این سنگ ساییده‌اند / درخت دور دارندهٔ غمان / با تو هیچ کس هست؟ بانوی من، چشمان تو روشن است / اما چراغ را بگذار / تا خانه تنها نماند.» شعرهای حسن عالیزاده را در این کتاب باید از بهترین شعرهای کتاب بشمار آورد. زیباترینشان، «مرگ / دون ژوان» «مرگ و یوحنا ۱۲:۲۵» در این شعرهای منضبط از نظر زبان و شکل، ما صداهای زبان را از ترکیب ریتمیک وزن‌وبی‌وزنی می‌شنویم. شعرهای عالیزاده آیین زیبایی کلامی است و در عمق آنها غمی برخاسته از انزوا موج می‌خورد. همهٔ شعرها را در کتاب بخوانید. شعر «دنیا» ی احمد علی‌پور، شعر خوبی است. هرمز علی‌پور ریتم را از ترکیب وزن و بی‌وزنی درست می‌کند. تصویر را آگاهانه به تصادف احاله می‌کند:«میان دست و دلم / یک ماه و یک علف خوابست و آنچه می‌کشد مرا / شعرهای مرده است»، ولی گاهی آدم فکر می‌کند چرا علی‌پور خود را رها نمی‌کند، چرا سرش را بالا نمی‌گیرد تا بخش بزرگتری از جهان را ببیند؟ ۱. فرجام، همه را با نوعی وزن نیمایی می‌گوید، ولی تصاویر و مفاهیم همه اتوماتیزه هستند. آگاهی شکل درونی بر شعر حاکم نیست تا میدان‌های تصویری گسترش بیشتری بیابند و با هم ترکیب شوند. در شعر «زاریها را اندازه‌ای نیست» از محمدباقر کلاهی اهری، سروکار ما با محتوای برهنه است، و شعر، به ترجمهٔ خوبی از شعری شکل‌دار می‌ماند که موقع ترجمه شکلش را از دست داده است. شعر «باز اگر شود» ابوالقاسم مؤمنی، شعر خوبی است. ولی شعر می‌خواهد فریاد صداداری بزند و مؤمنی مانع می‌شود. شعر محمدمهدی مصلحی، با عنوان «***تعویذ دریایی***» دعوتی است تا آدم رساله‌ای در باب مشکلات ریتم و وزن این شعر بنویسد. این شعر، سخت نیازمند بازنویسی شکلی است. در شعر منصور ملکی «***می‌دانم، می‌دانم***» بخش اعظم شعر نحو منثور دارد.

در نخستین رکعت نماز بودم من
(و هنوز با تو می‌اندیشیدم)
که عشق
در چشمان درشت بانوی‌بیوهٔ مسلمانی که زیر
طاقهای ضربی بازارهای بغداد و شام
حلول آیه‌یی را در خون خویش می‌آزمود
مرا صدا داد

بند قبلی شعر و در صفحهٔ بعدی، بند اول، و در سراسر شعر دو سه بند دیگر نحو منثور دارند. آقای ملکی فرق بین زبان شعر و زبان نثر را بهتر از اینها باید بداند. در شعرهای جلد دوم کتاب، علی مراد موری (علول) گرفتار لحن عام و اتوماتیزهٔ شعر معمولی روزگار ماست. از شش شعر فیروز ناجی، اولی بسیار خوب است، ولی مشکل همان موضوع بیان صوتی شعر است. اگر می‌توان «آه می‌توانی» را در شعر «اکنون با تمام اشیا» تکرار کرد، چرا نباید مرکزی در شعر پیدا کرد، و به دور آن خیلی چیزهای دیگر را هم تکرار کرد تا نحو منثور شعر، ساخت شعری پیدا کند؟ وقتی که آقای ناجی می‌تواند از مراجعه‌ای که واژه‌ها به یکدیگر می‌کنند، قطعهٔ کوتاه نسبتاً زیبایی بسازد، چرا همین زحمت را برای قطعات دیگر نمی‌کشد؟

و چون
رو به من داشت
سبز بود
که می‌نگریست
به چشمه‌ها
بازگشت بود
و عشق می‌گریست

۹ـ می‌دانم که حرفهایی که راجع به این شاعران و شعرهاشان و این دو کتاب زده‌ام، کافی نیست. و می‌دانم که راجع‌به بعضی از شاعران این دو کتاب حرفی نزده‌ام. علتش این نیست که شعرهاشان را قابل بحث نیافته‌ام. برعکس، یا تعداد شعرهاشان در کتاب کم بوده، و کلید پیداکردن برای ورود به ذهنیت شعرها، دشوار؛ و یا آنچه دربارهٔ دیگران گفته‌ام راجع به آنها هم صادق بوده است.

بررسی شعر این همه آدم با استعدادهای متفاوت بسیار دشوار است؛ و می‌دانم که گردآوردن این شعرها ده‌ها برابر از بررسی آنها دشوارتر بوده است، و از این بابت شعر جدید ایران از خانم میزانی و آقای محیط خدمت فداکارانه دیده است. می‌دانیم که دهها شاعر دیگر در ایران هستند که شعرهاشان در این مجموعه‌ها گنجانیده نشده است. از این بابت ما نمی‌توانیم به سلیقه گرد آورندگان ایراد بگیریم. کسانی که ایراد می‌گیرند می‌توانند مجموعه‌های خود را ترتیب بدهند و چاپ کنند. طبیعی است که نویسندهٔ حاضر و یا دیگران راجع به مجموعه‌های آنها هم حرف خواهند زد. باز هم بگوییم: ما فقط صورت مسئلهٔ بحران رهبری شعر معاصر ایران را مطرح می‌کنیم، و این رهبری را نه به آدم‌ها، بلکه به مقولات، دیدگاهها، شکلها و تئوریها و آثار شاعران مربوط می‌دانیم. در آینده ممکن است نشان دهیم که چگونه گاهی مجموع امکانات بحران‌زدگی از خلال، از درون و از حول و حوش شخصیت‌ها می‌گذرد، و در چنین وضعی، آن شخصیتها، نمایندگی بحران را بر عهده می‌گیرند. در جایی که شبهه و شابهه مطرح باشد، ما یک کلمه حتا نخواهیم گفت؟ وقتی که غوغای شبهه وشابهه خوابید، سخن از مقولهٔ جدی نمایندگان بحران نیزبه میان خواهیم آورد(«چهچه...» کنار پنجره غوغایی است.)[13]

۱۱ / ۴ / ۷۲ - تهران

۱ـ شعر، به دقیقهٔ اکنون، جلد اول، با همیاری فیروزهٔ میزانی، احمد محیط، نشر نقره ـ تهران، ۶۸ صص ۱۰ ـ ۹.

۲ـ شعر، به دقیقهٔ اکنون، جلد دوم، با همیاری فیروزهٔ میزانی - احمد محیط، رضا تقوی، نشر نقره ـ تهران، ۷۰ صص ۱۱ ـ ۹.

۳- جلد اول، ص ۱۰
تعبیر از موکاروفسکی است [artistic intentionality]

4- Ian Mukarovsky,The Word And Verbal Art, (Yale University Press, 1977) PP. 1 - 65

کتاب موکاروفسکی، ساختارشناس بزرگ مکتب پراگ در سال ۱۹۷۷ به زبان انگلیسی ترجمه شده، و از آن زمان تاکنون تأثیر عمیقی بر شعرشناسی جهان‌گذاشته است. اگرچه پیش از آن، عقاید او توسط محققان دیگر به زبان انگلیسی معرفی شده بود. آشنایی نویسنده حاضر با آثار موکاروفسکی به بعد از چاپ‌کتاب «کلمه و هنرکلامی» موکاروفسکی بر می‌گردد. در مقاله حاضر از مقالهٔ «پیرامون زبان شعر» او استفاده شده است.

5- Ibid, P. 143.

۶- شعر، به دقیقهٔ اکنون، جلد دوم، ص ۱۵۲

۷- همان، ص ۱۸۴.

۸- خروس جنگی، شمارهٔ دوم، دورهٔ دوم،اردیبهشت[۱۳۳۰ با تشکر از جلیل ضیاپور] در اینجا فقط قسمتی از شعر کبود هوشنگ ایرانی را نقل کردم.

۹- اسماعیل شاهرودی (آینده)، برگزیدهٔ شعرها، با مقدمهٔ نیما یوشیج، سازمان نشر کتاب، بامداد، ۱۳۴۸، صص ۱۸۰-۸۱.

۱۰- شعر، به دقیقهٔ اکنون، جلد اول، ص ۷۴.

۱۱- همان ص ۶۹ ـ ۵۹.

۱۲- همان، ص ۲۳.

۱۳- همان، ص ۱۵.



کتاب کوچه

احمد شاملو
مازیار / چاپ اول ۱۳۶۱
۳۲۹ صفحه / ۴۵۰۰ ریال

دفتر سوم حرف الف ***کتاب کوچه*** پس از یازده سال منتشر شد. این مجموعه فرهنگ لغات، اصطلاحات، تعبیرات و ضرب‌المثل‌های عامیانهٔ فارسی است. نخستین مدخل این دفتر «افعی» و آخرین آن «انداختن» است. برای هر مدخل تعبیرات مصدری، ترکیبات جمله‌ای و شبه جمله‌ای، امثال و حکم، باورهای توده و آیین... مربوط به آن آورده شده است.

گفته می‌شود بیش از سی جلد ***کتاب کوچه*** آماده چاپ است و فیش‌های ده‌ها جلد دیگر آن گردآوری شده است. گرچه فعلاً این فرهنگ بر روی گویش تهرانی متمرکز است، اما قابل تعمیم به کلیهٔ گویش‌های زبان فارسی است.

انتشارات مازیار امیدوار است به زودی جلدهای بعدی را چاپ و پنج جلد پیشین را تجدید چاپ کند.

گزارش

کاوه گوهرین

شبی که سحر نداشت[۱]...

گزارشی از پاورقی نویسی در ایران



برای رسیدن به شرایط فرهنگی سالم، اعتلای هنر و ادبیات چه باید کرد؟ آیا می‌توان جلو آثار مبتذلی چون نوشته‌های فهیمه رحیمی و دانیل استیل را گرفت؟ آیا می‌توان اجازه نداد سریالهای تلویزیونی مبتذل ساخته شود؟ آیا می‌توان جلو ساخت فیلمهای مبتذل راگرفت؟ آیا می‌توان امتیاز مجله‌های مبتذل را لغو کرد؟ آیا می‌توان بازور، خفقان، سانسور و... جلو ابتذال را گرفت؟ به گمان ما هرگونه سرکوب، سانسور و جلوگیری، نه تنها جلو رشد ابتذال را نمی‌گیرد که به رشد جوانه‌های دیگر و هزار شاخه شدن آن امکان بیشتری می‌دهد.

پس چه باید کرد؟ چگونه می‌توان جلو ابتذال را گرفت؟ به گمان‌ما نابود کردن عوامل بازدارندهٔ فرهنگ سالم. رونق بخشیدن به هنر وادبیات سالم. عوامل بازدارندهٔ فرهنگ سالم کدامند؟

به گمان ما، شرایط ناهنجار، سخت و غیرطبیعی نویسندگان، هنرمندان، پژوهشگران، شاعران و... که نه تنها در ناامنی و نابسامانی سختی به سرمی‌برند که آینده‌ای بسیارتیره وتار و سهمگینی را در پیش‌رو دارند.

آینده‌ای که بیشترنشأت گرفته ازنبود بازار فرهنگی سالم وطبیعی است. عدم تأمین شرایط اقتصادی دست‌اندرکاران فرهنگ امروز: نویسنده، مترجم، ناشر، فروشنده و خواننده، خود یکی از عواملی است که رونق واعتلای آن، در گرو نابودی عواملی چون سانسور، گرانی کاغذ و عدم کمک نهادهای دولتی وغیردولتی است. تخطئه کردن وبه سکوت برگزار کردنْ مسائل فرهنگی توسطِ رسانه‌های همگانی، به ویژه رادیو، تلویزیون، روزنامه‌های صبح و عصر ونشریه‌های موجود، ازعوامل دیگری است که دستشان در رکود فرهنگ و اشاعهٔ فرهنگ مبتذل آلوده است.

عوامل رونق بخشیدن به هنر وادبیات سالم کدامند؟ به گمان ما، نبودن سانسور، ارزانی کتاب، بالا بردن تیراژ کتاب، خرید کتاب برای کتابخانه‌ها، وزارتخانه‌ها، سازمانها، ارگانها و به طورکلی تمام نهادهای دولتی و غیردولتی، به ویژه دانشکده‌ها، مدارس عالی، دبیرستانها و دبستانها.

بااین امید که گزارش «شبی که سحر نداشت ...» وبه دنبال آن بررسی و تحلیل آثاری از این دست، بتواند راهگشا باشد، از این شماره این مسئله را دنبال می‌کنیم.

م. ک



بحث پیرامون ادبیات ژورنالیستی بطور اعم و پاورقی نویسی بطور اخص، بدون نگرش در وجوه‌میزهٔ رمان و داستان کوتاه هنری و این بخش از ادبیات، بحثی نارسا خواهد بود، شاید برخی از خوانندگان این سطور، با تلقی نگارنده که این قسم نوشته‌ها را نیز شاخه‌ای از ادبیات می داند موافق نباشند. لکن این حقیقتی آشکار است که پاورقی نویسی نیز شاخه‌ای از ادبیات دیروز و امروز ما را تشکیل می‌دهد حال اگر این نوع ادبیات در سرزمین ما، بیشتر راه انحطاط و ابتذال پیموده است تا راه تعالی و تکامل، مقوله‌ای قابل تعمق و بررسی است و در این نوشته هم سعی بر آن خواهد بود تا در حد اشاره هم که باشد نگاهی به روند پیدایی و اوج و فرود این شاخه از ادبیات داشته باشیم.

برای یافتن پیشینهٔ تاریخی پاورقی نویسی در ایران، باید در ادبیات عامیانه ایرانی به غور و تفحص پرداخت. **امیرارسلان** اثر میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک با این که هیچگاه بصورت پاورقی در نشریه‌ای چاپ و منتشر نشده است اما آن را می‌توان در زمرهٔ این قبیل آثار بشمار آورد. با نگرش به این اثر جاودانه می‌توان پی برد که پاورقی ایرانی و حتا داستانهای عامیانه و عاشقانهٔ قدیمی، جدای از مقوله «نقالی» قابل بررسی نیستند. امیر ارسلان در واقع یک پاورقی خصوصی برای ناصرالدین شاه بوده است. چنان که می‌دانیم «نقیب الممالک» با بکارگیری قوهٔ تخیل شگرف خود هر شب بخشی از این داستان را در کنار بستر شاه می‌خواند و در نقطه‌ای حساس از داستان آن را ناتمام می‌گذاشت تا شبی دیگر ناصرالدین شاه مشتاقانه‌تر به پای نقل او بنشیند. بی تردید ماندگاری این اثر دلکش مدیون فخرالدوله دختر ناصرالدین شاه است که نقل محمد علی نقیب را بر کاغذ نقش زده است.[۲]

پیش از امیر ارسلان، **حسین کرد شبستری** نیز که اثری از روزگار صفویه است، تأثیری انکار ناپذیر در ادبیات ژورنالیستی ایرانی گذاشته است. هر دو داستان حسین کرد و امیر ارسلان در میان فارسی زبانان بسیار مشهورند. دلیل این اشتهار همانا در تنوع صحنه‌ها و نثر روان و بی پیرایه آنهاست، خواننده عامی نیز به راحتی با آن ارتباط برقرار می کند. به همین دلیل می توان گفت که داستانهای ژورنالیستی در تخیل و نثر و شیوهٔ نگارش و بیان ماجراها، از این دو اثر مهم، الهام گرفته‌اند و بی‌هیچ تردیدی هم این دو اثر یاد شده و هم آثار مشابهی که همزمان با این آثار پدید آمده‌اند، از تکنیک‌های بیانی داستانهای قدیمی تر همچون **داراب نامهٔ طرسوسی** و **سمک عیار** بهره برگرفته اند. همان گونه که پیشتر ذکر شد خویشاوندی عمیقی بین این داستانهای عامیانه و نقالی در ایران وجود دارد. اکثر این داستانها از روی روایاتی که نقالان برای مردم عادی و یا پادشاهان نقل کرده‌اند. بر کاغذ ثبت شده است. راوی داستان سمک عیار«صدقه بن ابی‌القاسم شیرازی»و جامع و محرر قصه فرامرزبن خدادادبن عبداله الکاتب الارجانی بوده است. بنابر تحقیق استاد ذبیح اله صفا، در قرون پنجم و ششم، دو دسته به نامهای «فضائلیان» و «مناقبیان» به روایت داستانهای تاریخی برای عامه می پرداخته‌اند. طبق مدارک موجود فضائلیان، سنّیانی بودند که حکایاتی درباره خلفای راشدین نقل می‌کردند «مناقبیان» راویان و نقل گویان شیعه‌ای بودند که داستانهایی درمدح ائمه و اهل بیت بر مردم عرضه می کردند.[۳]

○ رشد و پیدایی پاورقی‌نویسی از قاجاریه تا شهریور ۱۳۲۰ و سقوط رضاشاه دارای تاریخچه‌ای قابل تعمق است.

○ رونق و مقبولیت عام پاورقی، در شکست نهضتهای مردمی و تسلّط مجدّد عوامل سرکوبگر حاکمیت و یأس عمیقی است که در روح و جان مردم پدید می‌آید.

در جستجوی این سابقهٔ تاریخی برای داستانهای عامیانه و نقل گویی، این سخن ابن قتیبه دنیوری در **عیون الاخبار** جلد ۴ صفحه ۹۱ بسیار قابل تعمق است:

«از علی پسر هشام که گفت: قصه گویی به مرو نزد مابود. قصه می‌گفت و می‌گریانیدمان، پس از این طنبوری از آستین بدر می‌آورد، آن را می‌نواخت و می گفت: «با این غم، اندکی شادی بایست.» با توجه در این که ابن قتیبه بین سالهای ۲۱۳ تا ۲۷۶ می‌زیسته است، سخن و قول او وجود داستانسرایی و نقل گویی در قرن سوم را تأیید می‌کند[۴] بی تردید پس از ورود اعراب به ایران، نقش نقالی و داستانسرایی برای مردم عادی، بیشتر به یک حربه سیاسی در برابر قوم بیگانه مطرح بوده است تا نفس داستان. عده‌ای از نقالان با نقل داستانهای حماسی و پهلوانی سعی در حفظ و اشاعهٔ این شاخه از هنر مردمی را داشته اند. چرا که این شیوه سبب حفظ تاریخ پهلوانی و مجد فرهنگی ایرانیان بوده است. به همین دلیل پس از پیدایی **شاهنامه**، نقالان و راویان بیشتر به روایت این شاهکار بی نظیر ادبی پرداخته‌اند. شگرد خاص نقالان در توقف نقل صحنه‌ای مهیج و موکول کردن باقی داستان به شبی دیگر، شگردی است که در پاورقی ایرانی نیز بکار گرفته شده است و این شیوه بعدها در پیدایی سریالهای تلویزیونی که خود پس از افول ستارهٔ بخت پاورقی نویسی ظهور کردند، بی‌تأثیر نبوده است.

این نکته نیز حائز اهمیت است که در اکثر داستانهای عامیانه بخصوص داستانهای پریان، ویژگیهای رمزآلود بودن و هستی شناسانه به پدیده‌های جهان مادی نگریستن برجسته است. و این خود یکی از تفاوتهای آشکار بین داستانهای عامیانه با پاورقی‌های امروزین است... پاورقی نویسان، هیچ گونه گرایشی به پرداخت هنری و ساختار فنی در آثار خود ندارند. به همین دلیل آشکار، اکثرپاورقی‌های پدید آمده فاقد تکنیک و استیل هنری‌اند. اما این سخن را نمی‌توان درباره تمام این آثار صادق دانست، چرا که در میان پاورقی ها نیز بوده‌اند، آثاری که از پرداختی منسجم و فنی برخوردار بوده‌اند و و هنوز هم قابل خواندن‌اند و در سطوری دیگر به بعضی از آنها اشاره خواهیم داشت. یکی دیگر از صفات ممیزه پاورقی ها و داستانهای ژورنالیستی، اخذ پروتوتیپ‌هااز وقایع روزمرهٔ جامعه است و به همین دلیل نویسندگان این قبیل آثار عنایتی خاص به حوادث و ستون خبر روزنامه‌ها و گزارش‌های خبری دارند و بدون بهره‌گیری از این وقایع پاورقی ها چاره‌ای بجزالهام‌گیری از داستانهای تاریخی ندارند. این گونه است که چاشنی تخیل در پاورقی‌ها بسیار قویتر از رمان و داستان هنری است. این سخن هیچگاه بدان مفهوم نیست که در ادبیات هنری از تخیل نشانی نیست، بلکه در ژورنالیسم و پاورقی و خلق فضاهای و هم‌آلود و احساسات برانگیز، مقوله‌ای جدای از تخیل در ادبیات اندیشمند است. به تمام نکات بر شمرده این را نیز باید افزود که پاورقی ها و داستانهای کوتاه ژورنالیستی در عین حالی که از اصالت بیان و تفکر داستانهای هنری مخفی‌اند، اما دعوی ارشاد و موعظه و نهی از بدیها را نیز دارند وعموماً مدعی نوعی پند آموزی به مردم و خواننده سهل پسند خود هستند و این نصایح در کسوتی به خواننده عرضه می‌شود که او

را پسند آید، گو این که در کنار آن بظاهر پندها، بدآموزیهای دیگری به خوانندهٔ منتقل می‌شود.



رشد و پیدایی پاورقی‌نویسی از قاجاریه تا شهریور ۱۳۲۰ وسقوط رضاشاه، دارای تاریخچهٔ قابل تعمق است و با این که در این سالها پاورقی‌هایی از سوی نویسندگان ایرانی نوشته شده و یا از نویسندگان خارجی ترجمه شده‌اند که قابل اشاره هستند، اما پیدایی صنعت سینما که در آغاز صامت بود و پس از سالها گفتار نیز بدان افزوده شد، سبب گشت که عده‌ای پاورقی خوان، آنچه را که از این قبیل داستانها توقع داشتند در فیلمها بیابند.. صناعت زبانی پاورقی‌ها، از ویژگی توصیف جزء به جزء صحنه ها برخوردار است و وقتی که یک فیلم می‌تواند حتا صدای نفس هنر پیشه را به بینندهٔ القا کند،[۵] طبیعی است که خوانندهٔ پاورقی به دیدن فیلم بیشتر گرایش می‌یابد. با همهٔ اینها باید پذیرفت که پاورقی‌نویسی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ رونق چشمگیری را شاهد بوده است. دلایل این رونق و مقبولیت عام پاورقی را در چه عاملی باید جست؟ مسلماً شکست نهضت‌های مردمی و تسلط مجدد عوامل سرکوبگر حاکمیت، یأس عمیقی را در روح و جان مردم پدید آورد. مبارزان ضد رژیم یا اعدام شدند و یا به زندان رفتند و آنهایی که از زندان و اعدام رهایی یافتند، راه مهاجرت به سرزمینهای دیگر را برگزیدند، تا که ببینند آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟ خفقان بر جامعه مستولی شد. روشنفکران سکوت پیشه کردند و حاکمیت، این سکوت را علامت تسلیم و رضا دانست. دستگاههای بظاهر فرهنگی رژیم سعی در خریداری نویسندگان و هنرمندان کردند و در بعضی موارد نیز به کام رسیدند. ثمرهٔ این تلخ کامیها و شکست ها، یأس عمومی بود. در چنین فضایی آنان که حوصلهٔ کتاب خواندن داشتند به دنبال چیزی

○ ناامیدی و عدم تحرک قشر روشنفکر جامعه سبب می‌شود که عناصر ضدفرهنگ حاکمیت، به تمامی امیال و هدفهای خویش در انحطاط جامعه از حیث فرهنگی و اخلاقی نایل شوند.

○ شرایط روز جامعه باعث می‌شود که داستانهای پلیسی و عاشقانه طالبان بیشتری داشته باشند.

می‌گشتند که لحظه‌ای آنان را از اندوه شکست برهاند. به همین دلیل پاورقی‌نویسی درمجلات تولدی دوباره یافت و مردم گرایشی شدید به خواندن رمانهای عاشقانه با پایانی خوش وچاشنی طنز و شیرینکاریهای شخصیت‌ها یافتند. عده‌ای نیز خواننده پروپاقرص داستانهای تاریخی ماندند، کتابهایی که عموماتحریف تاریخ بودند وبه دروغ ازمجد و شکوه گذشتهٔ شاهان ایرانی دم می‌زدند...

پس ازاین سالهابودکه اکثرمجلات ماهیانه وهفتگی برای گریزاز ورشکستگی و بالابردن تیراژ خود به درج این قبیل داستانهای عاشقانه واجتماعی وتاریخی در قالب پاورقی پرداختند. این دوران بااین که دورانی خوش برای پاورقی نویسی بود، امایک دوره انحطاط برای ادبیات سالم و هنرمندانه نیزبشمار می‌آید. بایک نگاه به آثار پدید آمده ازسوی نویسندگان متعهد دراین دوره، سرگشتگی روحی و روانی وناامیدی دهشتناک موجود در آنهارا می‌توان کاملاً لمس واحساس کرد. همان گونه که در زمینهٔ ادبیات پس از شکست، پاورقی‌نویسی رشد بیشتری می‌یابد، در زمینه موسیقی نیز، یک نوع موسیقی منحط و مخدر پدید می‌آید. کافه‌هایی دایر می‌شود که در آنها کارگری که تا دیروز در میتینگ‌ها و محافل سیاسی شرکت می‌کرد در دودو بوی مشروب و خوراکی‌های همراه آن گم می‌شود. زنانی با صدای نخراشیده و ناهنجار در هیئتی مبتذل کلماتی همچون «دیگه بدخواتم»[۶] و «بلائی»[۷] و «شاطرباشی»[۸] را بنام شعر و موسیقی عرضه می‌کنند. در عرصه سینما نیز، نخستین فیلم جاهلی در سال ۱۳۳۶ جماعتی را به درون سالنهای تاریک می‌کشاند. ناامیدی و عدم تحرک قشر روشنفکر جامعه سبب می‌شود که عناصر ضد فرهنگ حاکمیت به تمامی امیال و هدفهای خویش در انحطاط جامعه از حیث فرهنگی و اخلاقی نایل شوند. شرایط روز جامعه سبب می‌شود که داستانهای دنباله‌دار پلیسی و عاشقانه طالبان بیشتری داشته باشند. پایان این قبیل داستانها اغلب خوش است و قهرمانان پوشالی همیشه در مبارزه با طرف متقابل خود پیروزند. در اوج خفقان و یأس و شکست، کمتر نویسنده‌ای خطر می‌کند که نوشته غمگینانه‌ای عرضه کند. خوانندهٔ ادبیات سالم و جدی نیز در اقلیت محض است. پس رژیم را از آنها باکی نیست، همه چیز بر وفق مراد حاکمیت است. روشنفکران زخم خورده ومأیوس از منتظرانند. سینماها فیلمهای مبتذل هندی و غربی و ایرانی نمایش می‌دهند. داستان تمام این فیلمها کم و بیش یک مایه مشترک دارند در اکثر موارد جوانی از قشر محروم جامعه، دختر زیبای ارباب را از چنگ دزدان و افراد شرور نجات می‌دهد و در پایان مشخص می‌شوند که جوان، پسر گمشدهٔ مردی ثروتمند است و دختر زیبا نیز دختر عموی اوست و با یک عروسی مجلل قال فیلم کنده می‌شد و انسان رنجدیده و محرومی که دیده بر پرده سینما دوخته بود خود را در جای شخصیت اول فیلم تصور می‌کند... این قبیل کلیشه‌ها تا زمان ظهور قیصر همچنان تکرار می‌شود. شاید قیصر **اولین فیلم از این نسخ آثار سینمایی باشد که ضمن دارا بودن رگه‌هایی مثبت در ساختار و متن، آینده‌ای کاذب، پیش چشم بیننده نمی‌گشاید. در عرصهٔ ادبیات، وضع بدین خرابی نیست. با این که در روزگاری که اوج پاورقی‌نویسی است اشخاصی همچون حسین‌قلی مستعا ن، جواد فاضل، شاپور آرین نژاد، حمزه سردادور و در ترجمه پدیده‌ای به نام ذبیح الله منصوری وجود دارند، اما به آثار این نویسندگان اگر با دیدی نقادانه نگریسته شود در خواهیم یافت که این قسم از ادبیات به اندازهٔ سینمای فارسی منحط و گمراه‌کننده نیست.**

آشکار است که نویسندگانی[۹] **همچون مستعان و فاضل دارای سواد ادبی بالا و اطّلاع وسیع از ادبیات ایرانی و خارجی بوده‌اند. ترجمهٔ مستعان از بینوایان هنوز یکی از ترجمه‌های خواندنی از این اثر جاودانه است. ترجمهٔ نهج‌البلاغه و صحیفهٔ سجادیه و نیز تصحیح تذکرهٔ هفت اقلیم از سوی فاضل، نشان از درک عمیق و بینش وسیع ادبی صاحب قلم را دارد. و براستی اگر بدون تعصّب بدین مقوله نگریسته شود که پس از پیدایی آثاری همچون شمس و طغرا (۱۲۸۷) نوشتهٔ محمدباقر خسروی در اواخر دوران قاجار و یا آثاری از میرزا حسن بدیع یا جمالزاده، صنعتی‌زاده کرمانی، رحیم‌زاده صفوی و زین‌العابدین مؤتمن، شیوهٔ نگارش حسنقلی مستعان و جواد فاضل خود منادی سبکی جدید در این شاخه از ادبیات ژورنالیستی است. بی‌تردید در سال‌های پس از قاجاریه، ترجمهٔ آثار خارجی، بویژه ادبیات فرانسه از انحصار اقشار مرفّه جامعه بدر می‌آید و در اوایل دورهٔ پهلوی و پس از شهریور ۱۳۲۰ و ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ اذهان مردم با «رمان» آشنا می‌شود. بدین‌گونه محمد مسعود، دشتی، و حجازی نیز به جمع**

نویسندگان می‌پیوندد و گروهی را با نوشته‌های خود سرگرم می‌کنند. در این میان نوشته‌های محمد مسعود با تمام ضعف‌های تکنیکی، از صداقت بیشتری مایه می‌گیرد. با ظهور صادق هدایت، پاورقی نویسی و ادبیّات ژورنالیستی ضربهٔ سختی می‌خورد. هدایت با این‌که دیرتر از جمالزاده آغاز به نوشتن می‌کند، امّا یقیناً **بوف کور** او اولین رمان فارسی به مفهوم دقیق هنری با استفاده از فصاحت داستان‌نویسی فنّی است. هدایت در زمان حیات خود و در نوشته‌هایی طنزآمیز که در بعضی شماره‌های **موسیقی**[9] چاپ می‌شد، سعی داشت مردم را با ابتذال موجود در این قبیل نوشته‌ها آشنا کند و همین مسئله سبب می‌شود که مستعان در مصاحبه‌ای که سالها پس از مرگ هدایت چاپ می‌شود، با کنایه آثار او را نوشته‌هایی بداند که تزریق پوسیدگی و گندیدگی و پوچی و طغیان در دل و دماغ جوانان می‌کند...[10]

همان‌گونه که اشاره شد بی‌انصافی مستعان دربارهٔ آثار هدایت و شخص او، به رنجش وی از هدایت در آن سالها بازمی‌گردد، امّا دربارهٔ خود مستعان باید گفت با این‌که تمامی ایراد هدایت به داستانهای مستعان و شیوهٔ نگارش و داستانپردازی او آن‌هم در حدود سالهای ۱۳۲۰ به بعد، کاملاً بحق و مستدل است، امّا منکر این‌هم نمی‌توان شد که مستعان با نوشته‌های خود در یک دورهٔ تاریک ادبی اثرگذار بوده است. نوشته‌های او در روزگار خود منجی مجلات از ورشکستگی بود و با این‌که اکثر آثار او از رگه‌های ادبیات سالم و متعهّد تهی هستند امّا هیچگاه نیز به پرتگاه ابتذال محضی که مقلّدان بی‌مایهٔ او در آثارشان پدید آورده‌اند نغلتیده است و دلیل آن نیز همان‌گونه که ذکر شد علم و اطّلاع و دانش امثال مستعان و جواد فاضل و علی دشتی از سابقهٔ غنی ادبیات ایران بوده است. ذهنیت و تخیّل غنیِ مستعان، گاهی آنچنان در جامعه تأثیر می‌گذارد که مردم پایتخت و بعضی شهرستانهای بزرگ برای خواندن دنبالهٔ داستانهایی همچون **شهر آشوب** و یا **آفت ثانیه‌ها** را نیز می‌شمرند.

○ همه چیز بر وفق مراد حاکمیت است و روشنفکران زخم خورده و مأیوس از منتظرانند.

○ نوشته‌های فهیمه رحیمی اوج فاجعهٔ پاورقی‌نویسی است.

○ آثار دانیل استیل، فهیمه رحیمی، نسرین ثامنی و ... نماد عینی ابتذال فرهنگ است.

در دههٔ چهل، با پیدایی تلویزیون و گسترش آن در میان مردم، استقبال از آثار مستعان و نویسندگانی از این دست فروکش می‌کند. سریال‌سازی با داستانهای مبتذل عاشقانه و بظاهر خانوادگی و اجتماعی در اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه بیداد می‌کند. حکومت پهلوی، هنوز بر مردم مسلّط است. ساواک مردان و زنان مبارز را به بند می‌کشد و با اشاعهٔ این قبیل فیلمها در تلویزیون و سینما قصد سرگرمی مردم را دارد تا پایه‌های حکومت متزلزل خود را محکم کند، غافل از آن‌که این آرامش ظاهری، خبری از توفان سهمگین با خود دارد ...

□□□□

در دههٔ چهل، پاورقی‌نویسی سه چهرهٔ اصلی و پدیده‌های خاص خود را می‌یابد ۱ - امیر عشیری ۲ - ارونقی کرمانی ۳ - منوچهر مطیعی

با این‌که امیر عشیری خالق بعضی داستانهای تاریخی از جمله **چکمه زرد** (۱۳۴۳) و **عقاب الموت** است که نخستین بار در مجلهٔ **تهران مصور** چاپ می‌شود، امّا بیشتر به پلیسی‌نویسی شهره است تا تاریخی‌نویسی، او با آثاری در حدود ۴۷ عنوان پدیده‌ای شگرف در این قسم از ادبیات است.[11] عشیری دیدی وسیع و تخیّلی قوی دارد. و در آن سالها مجلّه **اطلاعات هفتگی** بیشتر به خاطر نوشته‌های عشیری و ارونقی کرمانی مقبولیت عامّه داشت. قلم عشیری، تهی از اشتباهات دستوری و املایی است. نثر او روان و بی‌پیرایه است و با زبانی سهل و ممتنع با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. محمدعلی جمالزاده پس از خواندن **سیاه خان** (۱۳۵۴) آنچنان شیفتهٔ قلم او می‌شود که او را الکساندر دومای ایران می‌نامد.[12]

از قرار اطلاع عشیری با این‌که هم‌اکنون هفتاد ساله است امّا همچنان پرتوان می‌نویسد و نگارندهٔ بخش‌هایی از داستان‌های دنباله‌دار او را به نام **پرتگاه**[13] و **پاترونا**[14] را در مجلات بعد از انقلاب خوانده است.

ارونقی کرمانی متولد ۱۳۰۹ هجری شمسی است و آخرین سردبیر مجله **اطلاعات هفتگی** در خلال سالهای ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ بوده است. به نوشتهٔ خود او از پانزده یا شانزده سالگی به کار مطبوعاتی می‌پردازد و در حدود سالهای ۱۳۲۵ نشریه‌ای به نام **عصراتم** با سرمایه‌ای حدود ۱۰۰ تومان در تبریز منتشر می‌کند که تیراژی در حدود ۱۲۰۰ نسخه دارد. عمر این نشریه بیش از ۵ شماره نیست و با دستگیری صاحب آن از سوی مأموران شهربانی وقت، انتشار آن متوقف می‌شود.[15]

بدون هیچ تعارفی ارونقی نیز یکی از صاحبان سبک در پاورقی‌نویسان سالهای پیش ازانقلاب و دهه‌های چهل و پنجاه است. او استعدادی است که قدر قلم خود را نمی‌شناسد و با زیاده‌نویسی که در نهایت به تکرار بعضی مضامین دستمالی شدهٔ عاشقانه می‌انجامد موجب ملال خواننده را فراهم می‌آورد. با این وجود بعضی از آثار او از جمله **گلین** در عین حالی که داستانی عاشقانه و جذاب است، نگاهی موشکافانه نیز بر زندگی و عادات مردم تبریز، محل وقوع حوادث داستان، دارد. **زورق طلایی** نیز از کارهای درخشان اوست. **شبی که سحر نداشت** با این که از مایه های تاریخی برخوردار است با تعدد شخصیت‌ها و اوج و فرودهای دقیق در بیان ماجراها، از پاورقی های ماندنی و خواندنی است. ارونقی مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه خود را نیز در دو مجموعه **عشق دلقک** و **زندگی قصه می‌سازد** منتشر کرده است. بعضی ازاین داستانها در صورت عنایت نویسنده به جنبه‌های هنری خلق یک قصه و تکنیک‌های خاص داستان کوتاه، می‌توانست بهتر از این جلوه کند. داستانهای مجموعه زندگی قصه می‌سازد خاطرات دوران کودکی نویسنده است که با زبانی ساده شرح ماجرا می‌کند. داستانهای **دختر ارمنی**[16] و **از مابهتران**[17] در این مجموعه، از داستانهای قابل اعتنای ارونقی هستند. منوچهر مطیعی متولد ۱۳۰۴ است. او با امضاهای «عقاب» و «پرند» نیز در مجلات می‌نویسد. مطیعی نیز در زمرهٔ پاورقی‌نویسان است که به ادبیات فارسی آشنایی دارد و نوشته های او خالی از تسامح و غلطهای املایی و انشایی است. وی فارغ‌التحصیل رشته حقوق از دانشگاه تهران است و زبان فرانسه را نیز می‌داند و بعضی از آثار میشل زواگو نویسنده رمانهای تاریخی و عامه پسند فرانسوی را نیز ترجمه کرده است.[18] اکثر پاورقی‌های مطیعی در مجله **زن روز** منتشر شده‌اند. **کلبه‌ای آن سوی رودخانه** پاورقی مشهور مطیعی در این مجله آنچنان شهرت یافت که از روی آن فیلمی بی‌مایه ساخته شد که از

جذابیت‌های پاورقی در آن نشانی نبود. با این وجود بهترین آثار مطیعی عبارتند از: **شش سال در قبیله زنهای وحشی آمازون** (۱۳۳۹) **خانم بازاریاب** (۱۳۴۵) **ترنگ طلایی** (۱۳۴۵). مطیعی پس از انقلاب نیز همچنان به نوشتن ادامه داده است و تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد پاورقی **شازده** که روایتی از وقایع تاریخی دورهٔ قاجار و حکومت فتحعلی شاه است، در مجله‌ای نشریافته‌است.[۱۹] درضمن مطیعی دومجموعه داستان به نامهای **میراث** (۱۳۶۲) و **خرید بی بها** (۱۳۶۲) ویک داستان بلند به نام **آقاحشمت** (۱۳۶۳) منتشرکرده‌است.

در دهه‌های چهل و پنجاه که اوج کار این سه پاورقی‌نویس بود نویسندگان پاورقی دیگری همچون ر.اعتمادی و پرویز قاضی سعید نیز قلم می‌زدند که این هردو به هیچ وجه قابل قیاس با سه پاورقی‌نویس قبلی نیستند. قاضی سعید عموماً داستانهای پلیسی بی‌مایه‌ای به سبک نویسندگان امریکایی می‌نویسد که آنها همیشه کارآگاهان امریکایی «لاوسون» «سامسون» و «ریچارد» بر جاسوسان شوروی و چینی غلبه می‌کنند و مظهر نجابت و درستی و فداکاری‌اند!! با وجود این ابتذال در مضامین، قاضی سعید چند داستان غیرپلیسی قابل تأمل نیز دارد: **یک شاخه گل سرخ برای غمم**، **افسون یک نگاه** و **پشت آن مرداب وحشی**. بدترین نوشته‌های قاضی سعید کارهای آخراو در سال ۱۳۵۴ هستند و دراین میان **قهرمان در جستجوی قاتل بروسلی** اوج انحراف فکری نویسنده را نشان می‌دهد. قاضی سعید اکثر داستانهای پلیسی‌اش را در مجله جوانان و **اطلاعات دختران و پسران** منتشر می‌کرد وگویا هم اکنون ساکن امریکا است و در آنجا نشریه‌ای هم منتشر می‌کند. ر.اعتمادی متولد ۱۳۱۲ سردبیر **مجلهٔ جوانان** دردههٔ ۵۰، در مقایسه با پاورقی‌نویسان شاخص این سالها

○ محمد مسعود، دشتی و حجازی به جمع نویسندگان می‌پیوندند.

○ با ظهور صادق هدایت پاورقی‌نویسی و ادبیات ژورنالیستی ضربهٔ سختی می‌خورد.

○ مستعان با نوشته‌های خود در یک دورهٔ تاریک ادبی اثرگذار بوده است.

از درجه پایین‌تری برخوردار است. با این که او در نوشته‌هایش سعی می‌کرد با آفریدن فضاهایی به ظاهر روشنفکرانه و نگاه دردمندانه به مشکلات جوانان، ظاهری مترقی به نوشته‌هایش بدهد. اما مبتذل نویس‌ترین پاورقی‌نویس این سالهاست. قابل اعتناترین کارهای او **توئیست داغم کن** (۱۳۴۰)، **ساکن محلهٔ غم** (۱۳۴۲) **برای که آواز بخوانم**، در مقایسه با آثار مستعان و جواد فاضل، داستانهای بی‌مایه‌ای بیش نیستند. **خوب من** (۱۳۵۰) مجموعه‌ای از داستاهایی است که بر اساس ترانه‌های مبتذل آن دوران نوشته شده‌اند. **شاهد در آسمان** (۱۳۵۴) **شب ایرانی** (۱۳۵۴) **واتوبوس آبی** (۱۳۵۶) نیز در عین حالی که ظاهری ارشادگرانه نسبت به نسل جوان دارد، خود با خلق فضاهای مبتذل از روابط نامشروع و غیراخلاقی به انحطاط فکری جوانان آن دوره دامن می‌زد. تورج فرازمند در مقدمهٔ **برای که آواز بخوانم** با لحنی اغراق آمیز آن را همچون شعری می‌داند که از سرچشمهٔ قریحهٔ نویسنده سرازیر شده است![۲۰] اما نکته‌ای را نیز بحق می‌گوید و آن این که گویی این داستان با دوربین فیلمبرداری نوشته شده است. تأکید بر ارائه تصاویر کوتاه و موجزازصحنه‌ها و شخصیتها در پاورقی‌نویسی، یکی از فنون ورموزاین سبک نوشته‌هاست. واین وجه ممیزه درتمامی آثار پاورقی نویسان مشهود است. و راز موفقیت این قبیل آثار در میان مردم عامی و کم سواد نیز همین سهولت در مطالعه آنهاست...

پس از پیروزی انقلاب در سال ۱۳۵۷ و عدم انتشار این قبیل پاورقی‌ها در مطبوعات سالهای ۱۳۵۷ به بعد بعضی از مجلات ازجمله **گزارش روز**، **سپید و سیاه**، **تهران مصور**، و چندین شمارهٔ مجله **فردوسی** برای پرکردن خلاء این قبیل آثار، شروع به درج اخباری گاه تحقیقی و گاه جعلی از درون دربار، روابط عاشقانهٔ شاه و فرح و اعدام مردان ارتشی و غیره می‌کردند. چند سالی پس از فروکش کردن موج این قبیل نوشته‌ها، چاپ خاطرات ژنرالهای فراری و خادمان دستگاه حکومتی، جای خالی پاورقی‌نویسی را پر کرد. البته این آثار عموماً بصورت کتاب منتشر می‌شدند. اما در بعضی موارد هم قبلاً در روزنامه‌ای چاپ می‌شدند و پس ازآن بصورت کتاب عرضه می‌گشتند. در این میان ترجمه‌های ذبیح‌الله‌منصوری سیل پول و ثروت را به سوی ناشران آثارش جاری می‌کرد، در حالی که خود وی در تنهایی و عزلت و فقر به سالهای رفته عمر می‌اندیشید. میراث ادبی او، نوشته‌هایی بود که بدون ارزش ادبی و تاریخی قابل استناد، خوانندگان پاورقی نسل گذشته را مفتون می‌کرد. البته خوانندگان مسن، این قبیل نوشته ها را در زمان انتشار اول آن در نشریه‌ها، بصورت پاورقی خوانده بودند، اما ناگهان چاپ این آثار با جلدهای لوکس، عده‌ای کلکسیونر را نیز به هوس جمع آوری این کتابها، لابد برای فضل فروشی می‌انداخت. بجز عده‌ای جوان که ناآگاهانه به خواندن این آثارگرایش یافته بودند، بیشترین خوانندگان آثارمنصوری راپیرمردان بازنشسته وخانم‌های خانه‌دار و پیر تشکیل می‌دادند. البته عده‌ای از سلطنت‌طلبان و نظامیان سابق نیز از خواندن سرگذشت پادشاهان و ملکه‌ها و ندیمه‌ها غفلت نمی‌ورزیدند. به هر حال پدیدهٔ ذبیح‌الله منصوری و مقلدان آن مرحوم خود مقوله‌ای جداگانه وقابل تعمق و بررسی است که پیش ازاین ازسوی مطلعان و صاحب نظران بدان پرداخته شده است...![۲۱]

با فروکش کردن تب انتشار آثار مرحوم ذبیح‌الله منصوری و اشباع بازار کتاب از این قبیل نوشته‌ها، اکنون موج تازه‌ای از راه رسیده است که دراین وانفسای گرانی کاغذ و خدمات نشر، بدون اعتنا به این معضلات در تیراژهای بالا نشر می‌یابند و ذهن عده‌ای جوان بی‌خبر از کتاب و ادبیات سالم را به خود مشغول داشته است. نوشته‌های خانمی به نام فهیمه رحیمی اوج این فاجعهٔ فرهنگی را می‌رساند. این خانم در طی چند سال بیش از ۱۰ عنوان نوشته با اسامی سوزناکی همچون **زخم خوردگان**، **بانوی جنگل**، **بازگشت به خوشبختی**، **تاوان عشق**، **همیشه با تو** و ... منتشر کرده است که بعضی از آنها به چاپ پنجم در تیراژهای ده هزار رسیده‌اند. ریشه‌های این فاجعه فرهنگی را در کجا باید جستجو کرد؟ براستی چرا پس ازگذشت حدود ۱۵ سال از عمر انقلاب، بجای گرایش مردم و جوانان به ادبیات سالم، این قبیل آثار مبتذل که کپی ناشیانه‌ای از روی آثار نویسنده درجه سومی همچون ر.اعتمادی است، همچون هیولایی

مخوف به ذهن و روح یک نسل از جوانان این سرزمین چنگ انداخته است؟ با آن ظاهر و اسامی فریبنده، نه تنها رسالتی اجتماعی و اخلاقی انجام نمی‌دهند که حتا فارسی‌نویسی را هم نمی‌آموزند.

نگارنده برای این که در قضاوت خویش، یک طرفه به قاضی نرفته باشد. مبادرت به خواندن بعضی از این نوشته‌ها کرد. براستی دریغ بر عمر و وقت پایمال شده!

بانوی جنگل، کتابی که من از فهمیه رحیمی خواندم نمونه بارزی از بی‌ذوقی، عدم اطلاع از اصول قصه‌نویسی و تکنیک‌های خاص آن است. نوشته دیگر **بازی سرنوشت** از نسرین ثامنی آنچنان پرت و آشفته است که خواننده آشنا به آثار ادبی سالم را عصبانی می‌کند. اما همین نوشته تاکنون هفت‌بار تجدید چاپ شده و آخرین چاپ آن در سال ۱۳۷۱ تیراژ ۱۵۰۰۰ داشته است. این نوشته مملو از غلطهای دستوری و انشایی است وتنها هنر نویسنده، رونویسی از داستان‌های فیلمهای فارسی قدیمی و انگشت نهادن به رگ خواب خواننده این قبیل آثار به قصد گرفتن اشکی. نه برای اجر اخروی که دنیوی. یعنی فروش کتاب است که گویاایشان هفت بار به این مهم نایل آمده‌اند.

در میان داستانهای ژورنالیستی و پلیسی و جنایی پس از انقلاب. نوشته‌های احمد محققی با این که به دلیل کثرت آثار (حدود ۱۹ عنوان تا سال ۱۳۷۱) به دام تکرار افتاده‌اند. اما از مایه‌های ادبی خالق آنها نشانی دارند. محققی ذهن داستانگو ندارد. اما قادر است ماجرایی را درست بیان کند و در میان سطور نوشته‌های خود. با اشاره‌های ظریف به ضرب‌المثل‌ها و کنایات ادبی بدانها غنایی بخشد. اما با تمام این تلاشها انتشاراین آثار و خواندن آن از سوی عده‌ای. با دعوی ارشاد و نهی از بدیها و اصلاح اخلاق اجتماعی از سوی پدید آورندگان این آثار، ادامه انحطاط ادبیات ژورنالیستی ایران است. عناوینی همچون **عروس بیگناه،قصه عشق. شلیک مار. سزای خیانت**. در سری آثار محققی. حکایت از این مسئله دارد. به تمام این نوشته‌های وطنی. انتشار آثار علنا مخدره‌ای موسوم به دانیل استیل را هم بیفزایید تا اوج فاجعه را دریابید. این خانم نویسنده که مشخص نیست از طبله کدام عطاری بیرون آمده است، مشابه خارجی فهیمه رحیمی است و هر روز که می‌گذرد تعداد عناوین آثارش هم فزونی می‌یابد و هیچکس هم نیست که بپرسد این همه قصه پرآه وسوز را چه کسی و در چه زمانی نوشته است؟ افسوس و اندوه بر نسلی که پرتیراژترین نویسندگانش فهیمه رحیمی و دانیل استیل باشند. با این که در سطور گذشته نگارنده از مایه و پایه بعضی پاورقی‌نویسان داد سخن داده‌است با تعمق در سیر پاورقی‌نویسی و داستانهای ژورنالیستی پس از انقلاب، درمی‌یابیم که شب این قبیل ادبیات، هیچگاه سحری در پی نداشته است... مردادماه ۱۳۷۲

پا نوشتها:

۱- عنوان نوشته برگرفته از نام یکی از پاورقی‌های مشهورارونقی کرمانی است.

۲- امیر ارسلان، به تصحیح محمد جعفر محجوب، چاپ دوم ۱۳۵۶، مقدمه، صفحهٔ سیزده.

۳- داراب نامه طرسوسی، بکوشش دکتر ذبیح الله صفا، جلد اول، چاپ دوم ۱۳۵۶، مقدمه، ص۲۱.

۴- بنگرید به کیهان سال، جلد ۱۴ و ۱۵ سال ۵۴ - ۵۵ «گزارشی از چند و چون هنر نقالی»، هوشنگ مرزی.

۵- بنگرید به تاریخ سینمای ایران، ج ۳، جمال امید، صفحه ۴۰ توضیح شماره ۲ آگهی.
سینما سپه، متن آگهی این است: «امشب: سینما سپه (شعبه ماپاک) با بزرگترین آپارات ناطق درجه اول دنیا که شنوندگان فیلم، بخوبی می‌توانند صدای تنفس بازیگران را استماع فرمایند.»

۶،۷- نام تصنیف‌هایی از آفت.

۸- نام تصنیفی از پریوش.

۹- نگاه کنید به نقد داستان ناز از صادق هدایت، مجله موسیقی، شماره سوم، سال سوم، خردادماه ۱۳۲۰. داستان ناز نام نوشته‌ای از مستعان بود و هدایت در آن زمان این مقاله را به نام علی اصغر سروش در مجله موسیقی چاپ کرد. بعدها مرحوم حسن قائمیان، این مقاله را در نوشته‌های پراکنده صادق هدایت، چاپ دوم ۱۳۴۴ درج کرد.

۱۰- تلاش، شماره ۵۲ سال دهم آبان ۱۳۵۴، مصاحبه با مستعان، صفحه۴۰.

۱۱- نگاه کنید به فرهنگ داستان‌نویسان ایران، حسن عابدینی، تهران، ۱۳۶۹ ذیل نام «امیر عشیری»

۱۲- نگاه کنید به پشت جلد عقاب الموت، امیر عشیری، کانون معرفت، ج دوم، بدون تاریخ، که قسمتی از نامه محمد علی جمالزاده در آن درج است.

۱۳- ماهنامهٔ جدول، شماره ۳۱ اردیبهشت ۷۲.

۱۴- خانواده و سرگرمی، سال اول، شماره ۱۰، اسفند ماه ۱۳۷۱.

۱۵- بوی دلپذیر مرکب چاپ، خاطرات اروتقی کرمانی، مندرج در اطلاعات هفتگی ، فروردین ۱۳۷۰، ویژه‌نامه پنجاهمین سال انتشار، شماره ۲۵۲۰.

۱۶-۱۷ دو قصه ازاروتقی مندرج در مجموعه داستان زندگی قصه میسازد-چ.دوم آبانماه ۱۳۴۵. انتشارات آرمان، داستانهای این مجموعه بار نخست در مجله اطلاعات هفتگی چاپ شده‌اند.

۱۸- نگاه کنید به فرهنگ داستان‌نویسان. حسن عابدینی، ذیل نام «منوچهر مطیعی».

۱۹- کاشانه، شماره ۱۷ اردیبهشت ۱۳۶۳

۲۰- به نقل از نوشته علی‌اکبر کسمایی. مقدمه توئیست داغم کن، چاپ هفتم، بدون تاریخ.

۲۱- بنگرید به مقاله «پدیده‌ای بنام ذبیح اله منصوری مترجم» کریم امامی. نشر دانش. سال هشتم، شماره ۲ بهمن و اسفند ۱۳۶۶.

ناصر پاکدامن

دربارهٔ سه زاد روز

به بهانهٔ صدمین سالروز تولد نیما

غرض از نوشتن این چند سطر تعیین تاریخ دقیق تولد نیما یوشیج به سال و روز تقویم شمسی است. آقای رضا براهنی تاریخ تولد او را ۱۲۷۴ شمسی دانسته‌اند و بنابراین صدمین سالروز ولادت او را ۱۳۷۴ شمسی می‌دانند. آقای سیروس طاهباز که می‌نویسند این تاریخ «با استناد به منابع غیرمعتبر» ذکر گردیده‌است توضیح می‌دهند که «چند یادداشت موجود است که تاریخ تولد نیما را دقیقاً مشخص می‌کند» و سپس اضافه می‌کنند که «در حاشیهٔ قرآن خطی نفیس این خاندان، پدرش تاریخ تولد او را چنین ثبت کرده‌است: «تولد نورچشمی علی لیلهٔ ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵». آقای طاهباز می‌نویسند که نیما «بعدها خود در یادداشت کوچک بی تاریخی نسب و تاریخ تولد خود را چنین نوشته است: «علی ابن ابراهیم بن علی (معروف به ناظم‌الایاله) بن محمد رضا... در شب ۱۵ جمادی الاول من متولد شدم. در یوش. شب پنجشنبه ۱۵ جمادی الاول مطابق با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی و پاییز بود. این تاریخ را از روی روزنامهٔ تربیت فروغی برداشته‌ام و تاریخ ماه شمسی را در دست ندارم.» ایشان سپس اضافه می‌کنند که «این تاریخ [ماه شمسی] برابر است با ۲۱ آبان سال ۱۲۷۶.» که این تاریخ ماه و روز شمسی استخراج ایشان است «با مراجعه به کتاب تقویم تطبیقی هزار و پانصد سالهٔ هجری قمری و میلادی» (سیروس طاهباز «از امروز تا همیشه تاریخ»، تکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۴، مرداد ۱۳۷۲، ص. ۹۲).

من اکنون که این سطور را می‌نویسم «تقویم تطبیقی هزار و پانصد ساله...» را در دسترس ندارم اما معمولاً برای حل مسایل این قبیلی دوران اخیر از تقویم یکصد و پنج ساله تطبیقی (گردآورنده احمد نجم آبادی. تهران، انتشارات شرکت سهامی تحریر ایران، ۱۳۳۴، قطع جیبی، ۲۳۲ ص) استفاده می‌کنم که تطبیق سالهای شمسی به قمری و میلادی از سال ۱۲۳۰ شمسی تا سال ۱۳۳۴ شمسی و تطبیق سالهای قمری به شمسی و میلادی از سالهای ۱۲۶۸ قمری تا سال ۱۳۷۵ قمری را ممکن می‌سازد. وسیله‌ای است آسان و چه بسا مطمئن، چرا که گردآورندهٔ آن، اساس کار خود را بر تقویمهای منتشر شده در هر سال گذاشته است و در نتیجه و علی القاعده، سال و ماه و روزی را به دست می‌دهد که هر ساله و هر روزه مردمان زندگی کرده‌اند. اما این بار حد وسواس را کمی بالاتر گرفتم و برای تعیین تاریخ تولد به مرجع دیگری هم رجوع کردم که آنهم کتاب روسی آقای و. میبولسکی به نام گاهنامه های معاصر کشورهای خاورمیانه و نزدیک ،که در سال ۱۹۶۴ در مسکو منتشر شده است. این کتاب روسی هم بسیار دقیق و البته پر اعتبار است.

تاریخ ولادت نیما آنچنان که در «حاشیهٔ قرآن خطی نفیس خاندان» توسط پدرش ضبط شده است چنین است: جمادی الاول ۱۳۱۵. و پانزدهم جمادی الاول ۱۳۱۵ قمری،مطابق است با ۲۱ میزان ۱۲۷۶ شمسی و ۱۳ اکتبر ۱۸۹۷.

میزان نام هفتمین برج از بروج دوازده گانه سال است یعنی همان برجی که از ۱۳۰۴ به بعد، مهر نامیده می‌شود. سال ۱۲۷۶ شمسی، سال کبیسه بوده است و سال مرغ (تخاقوی ئیل).

بنابر آنچه گذشت ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵ نه مطابقتی با ۲۱ آبان ۱۲۷۶ دارد و نه با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷. و این هر دو نادرست است. و زاد روز نیما به تقویم شمسی ۲۱ مهر ۱۲۷۶ مطابق با ۱۳اکتبر ۱۸۹۷ است.

شاید بی فایده نباشد اگر اضافه کنیم که این نخستین بار نیست که در تبدیل تاریخ قمری به تاریخ شمسی سهو و نادرستی پیش آمده است.

زنده یاد احمد کسروی در شرح زندگی خود می‌نویسد که «روز چهارشنبه ۸ مهر ۱۲۶۹(۱۴ صفر ۱۳۰۸) زاییده شده‌ام» (کسروی. زندگانی من، دورهٔ کامل، تهران، انتشارات بنیاد، ۱۳۵۵، ص ۶). حال اگر با توجه به رسم آن ایام که معمولاً روز را مطابق تقویم قمری ضبط می‌کرده‌اند و سال را مطابق تقویم شمسی، روز تولد کسروی را ۱۴ صفر بدانیم براساس دو منبع پیشین، این روز در آن سال، دوشنبه‌ای بوده است معادل ۷ میزان / مهر ۱۲۶۹ و ۲۹ سپتامبر ۱۸۹۰.

همین دشواری در مورد تاریخ تولد بیدارباد دکتر مصدق نیز رخ داده است. وی خود در یادداشتی که می‌بایست در ۱۳۴۴، بهنگام تبعید در احمدآباد تدوین کرده باشد تاریخ تولد خود،۲۹ رجب ۱۲۹۹، را معادل ۲۹ اردیبهشت ۱۲۶۱ و ۲۰ مه ۱۸۸۲ دانسته‌اند. دوست ارجمند، ایرج افشار می‌نویسد که «دوستم کریم امامی متوجه شد که در تطبیق این سه تاریخ اشتباهی رخ داده است و من چون به جداول تطبیق سنوات مراجعه کردم معلوم شد که ۲۹ رجب ۱۲۹۹ قمری مطابق است با ۱۶ ژوئن ۱۸۸۲ میلادی و ۲۶ خرداد ۱۲۶۱ شمسی» (نگاه کنید به تقریرات مصدق در زندان، یادداشت شده توسط جلیل بزرگمهر، تنظیم شده به کوشش ایرج افشار، تهران انتشارات فرهنگ ایران زمین. ۲۶ خرداد ۱۳۵۹، ص ۱۷۲) بازهم بر اساس آن منابع پیشین، ۲۹ رجب ۱۲۹۹ قمری، جمله‌ای بوده است مطابق با ۲۷ جوزا/ خرداد ۱۲۶۱ شمسی (یونت ئیل) و ۱۶ ژوئن ۱۸۸۲ میلادی. پس زاد روز مصدق بزرگوار بزرگ ۲۷ خرداد است و نه ۲۶ خرداد و یا آنچنانکه خود نوشته است ۲۹ اردیبهشت ۱۲۶۱.

بنابراین می‌باید سه تاریخی که در این مختصر ذکر شد را تاریخ تولد این سه بزرگیاد دانست مگر آنکه در منابع مورد استفاده حقیر خللی باشد. شاید هم آنچه پیش ازین نوشته آمد بیهوده و بی ثمر جلوه نماید. بنابراین چه بسا لازم باشد دو نتیجه اخلاقی این مختصر را یادآور شویم.

۱- اگر به افسونهای پرافسانه غرب وحشی زبونانه تسلیم نشده بودیم و صنعت ماده تاریخ سرایی را در مسلخ وابستگی و انقیاد فرهنگی قربانی نکرده بودیم و به دست فراموشی نسپرده بودیم چه بسا با چنین دشواریهایی روبرو نبودیم. پس به رونق و احیای ماده تاریخ بیندیشیم.

۲- از شما هم پنهان نباشد دل من با های های گلشیری است (آدینه، آبان ۱۳۷۲، ص ۴۳). مگر نه اینکه های های همهٔ ماست ؟ پس سخن خاموش باید در عزا.

ابان ۱۳۷۲



بهروز تاجور

حاشیه‌ای بر فراخوان

در ضرورت تشکیل مجدد کانون نویسندگان ایران جای تردیدی وجودندارد. چیزی که هست، باتوجه به تجارب گذشته و با ملاحظهٔ شرایط تاریخی فعلی‌ایران و جهان، باید دید به چه صورتی عمل کنیم تا تجربیات تلخ گذشته تکرار نشود.

اولاً، طرح مسئله بسیار بجاو به موقع است.نظرخواهی از اهل قلم جزو قدمهای اولیهٔ تشکیل مجدد کانون نویسندگان است. به گمان من اساسی‌ترین موردی که باید به آن پرداخت، مطالعه دقیق و همه سویه علل عدم توفیق کامل کانون نویسندگان در هدفهای تعیین شده‌اش باید دید، چراکانون به هدفهایش نرسید، یا بطورکامل نرسید؟ و چرا با آن سابقه درخشان و تاریخی و با آن مبارزاتش در رژیم گذشته به چنین حال و روزی افتاد؟ آیا اعضا مقصر بودند؟ جو سیاسی داخلی وجهانی، نقش اساسی داشت؟ دسته بندیهای حزبی و گروهی، مارا به چنین وضعی گرفتار کرد؟ خودخواهی، تنگ نظری و خود بزرگ بینی بعضی از اعضا سبب وضع و حال فعلی شد؟ بالاخره علتها چه بود؟

این طوری است که می‌توان امید داشت، در آینده جلو عوامل بازدارنده تجمع و فعالیت کانون گرفته شود و کارها در جریان منطقی و صحیحش ادامه یابد.

موضوع دیگری که باید به آن پرداخت، چگونگی عضویت در کانون نویسندگان است.آیا هرکسی که روزی روزگاری شعری گفته یا مطلبی چاپ کرده است، می‌تواند شاعر و نویسنده شناخته شود و تقاضای عضویت کند؟ چندی پیش یکی از مجلات نوشته بود که درایران بیست هزار شاعر وجود دارد. (زنده یاد مهدی اخوان ثالث نوشته بود: تلفات در حوزهٔ شعر و شاعری از میدانهای جنگ بیشتر است) آیا همهٔ اینها می‌توانند تقاضای عضویت کنند و پذیرفته شوند؟ شخصی را می‌شناسم که حدود ده دوازده جلد کتاب ریز و درشت ساخته است، از به اصطلاح قصه بگیر تا مصاحبه و تحقیق، اما حتایک صفحهٔ فارسی صحیح، تمیز و بدون انواع غلطهای انشایی واملایی نمی‌تواند بنویسد. آیااین آقا نویسنده است؟ و می‌تواند تقاضای عضویت کند،گرچه سنگ کانون را هم به سینه بزند؟ پس آثار متقاضی عضویت باید از نظر ارزش هنری نیز مورد توجه قرارگیرد و صرفاً شرط عدم همکاری با سانسورچی کافی شمرده نشود.

موضوع دیگر، شرط سنی است. پیشنهاد می‌کنم که حداقل سن برای درخواست عضویت سی سال باشد، برای اعضای ساده سی سال و برای هیئت دبیران چهل سال. در پذیرش اعضای جدید باید منتهای دقت و همه سونگری به کار رود، تا تجربیات تلخ گذشته تکرار نشود. و کسانی راه پیدانکنند که در اوایل انقلاب تا دیدند اوضاع بروفق مراد روشنفکران نمی چرخد برای جا باز کردن در دل ارباب قدرت به فحاشی به کانون پرداختند که خوشبختانه دستشان رو شد، جدی شان نگرفتند و از اینجا مانده و ازآنجا رانده شدند.

سؤال دیگری که گویا مورد نظر محمدعلی هم هست این است که آیاکانون باید یک تجمع صنفی باشد یا سیاسی و یا هم ترکیبی از این دو؟

جمعی از آدمهایی که اعتقادات مختلفی دارند و از نظر برداشتهای سیاسی و عقیدتی هرکدام ساز خودشان را می‌زنند، هرگز نمی‌توانند مثل یک حزب عمل کنند.به‌نظر من کانون باید یک مجمع صنفی باقی بماند. دفاع از آزادی بیان و نشر را دراولویت قراردهد و مدافع حقوق پدید آورندگان آثار مکتوب باشد و برای راهنمایی و چاپ آثار خوب جوانان‌یار ویاور آنها.

از اعضای تشکیل دهندهٔ هستهٔ اولیهٔ کانون نویسندگان ایران، خوشبختانه عده‌ای در قید حیاتند. فعالیتها و مبارزات گذشته‌شان بر کسی پوشیده نیست بعضی ازآنان ثابت کرده‌اند که اگر سنی هم از آنها گذشته، از نظر خلاقیت و نیرو جوانند و پر تلاش. پیشنهاد می‌کنم محمدعلی با استعانت از آنان اولین جلسات مقدماتی را تشکیل دهد. و چه خوب است که دعوت کنندگان از سایر اعضا، محمدعلی و خود آن عزیزان باشند. به هرحال آنان حق آب و گل دارند و احترامشان بر همهٔ کسانی که بعداً به کانون پیوسته‌اند، واجب است. بزرگانی چون سیمین دانشور، رضابراهنی، هوشنگ گلشیری، شمس‌آل‌احمد، سیمین بهبهانی، باقر پرهام، محمدعلی سپانلو، جواد مجابی و...

بعضی از این بزرگواران تا صد و هشتاد درجه با هم اختلاف دیدگاه سیاسی دارند. اما این دلیل نمی شود که مقولهٔ کانون نویسندگان ایران، که جایی به حق شایسته‌ای در تاریخ معاصر دارد، آلودهٔ اختلاف نظرهای سیاسی ، مشر بی و شخصی گردد. این خانمها و آقایان حتماً آنقدر سعهٔ صدر دارند که قبل از هر چیز به کانون بیندیشند. البته شاید جمع شدن این عده زیریک سقف چندان هم ساده نباشد. محمدعلی که می‌خواهد بانی مجدد تشکیل کانون باشد، باید جلوتر با بعضی از این عزیزان صحبت کند (من هم به او قول همکاری داده‌ام) و قول بگیرد که با فراموش کردن اختلافها و تفاوتهای گذشته به‌ضرورت تشکیل مجدد کانون فکر کنند، با سعهٔ‌صدر یکدیگر را تحمل کنند و با به قول سیمین بهبهانی آشتی کنند. آنان بهتر از هر کسی می‌دانند که فرهنگ، هنر و تاریخ ایران مهم تر از اشخاص فانی است، هر چند همین اشخاص فانی پدید آورندگان آثار هنری و اجتماعی هستند.

مینو مشیری

خود شیفتگان عیار بالا

شماری به شمار دیگر آن چنان به به و چه چه چاپلوسانه و اغواگرانه حواله دهند که معلوم نیست تکلیف استعدادهای جوانی که نقدهایی از این دست را می‌خوانند و تحت تأثیر قرار می‌گیرند و احیاناً آن را الگو قرار می‌دهند چه باید شود؟

ظاهراً هرکس کار دیگری ندارد و خود را صاحب نظر در هنر و ادب می‌داند و نقد می‌نویسد و مترجم می‌شود. کار بجایی رسیده‌است که در این کمبود دارو، پادزهر افسردگی بانوان ترجمه - ترایی شده است!

پس از این مقدمه‌ی درخشان لابد انتظار چند مثال را دارید. بفرمایید:

۱- در آدینه‌ی ۸۴/۸۵ نویسنده‌ای هوس معرفی برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات سال جاری را کرده است ، یعنی خانم تونی ماریسون را. اگر نوشته‌ی ایشان ترجمه است، چرا ذکر مأخذ و منبع نکرده‌اند و اگر تألیف است ارشاد بفرمایند کی و کجا خانم تونی ماریسون « علاوه بر داستان آثاری نیز درباره‌ی محمد علی کلی، قهرمان بوکس جهان و آنجلا دیویس، زن مبارز سیاه پوست نوشته است ؟!»

خواهشمند است به آقای نویسنده بفرمایید ذکر منبع همواره اعتبار بهمراه می‌آورد اما اطلاعات غلط،نه.

در گردون ۳۱/۳۲ مدیریت بنگاه «انتشاراتی راندوم هاوس» نیویورک را به عهده‌ی این خانم گذاشته‌اند !

می‌بخشید، ولی خیر، چنین نیست. خانم ماریسون زمانی در انتشارات « رندوم هاوس» (که باور بفرمایید یک امپراطوری است) ویراستار بودند و کتابهایی را که نویسنده‌ی معرفی نامه‌ی آدینه تألیفشان را بایشان نسبت می‌دهند ویراستاری کرده‌اند.

حال داستان برنده‌ی جایزه‌ی نوبل دو سال پیش را نیز بخوانید: بیچاره خانم نادین گوردیمر!

اگر می‌دانست در این ملک چه بلایی بر سرش می‌آوریم، از ربودن جایزهٔ نوبل ادبیات انگشت ندامت می‌گزید. یکی از زیباترین داستانهای کوتاه این «بانوی اول ادبیات آفریقای جنوبی» در ماهنامه‌ای (تالار - شماره ۱) آن چنان قلع و قمع شد که اگر بخواهم جزییات این قتل فجیع را تشریح کنم، از همان جمله‌ی نخست داستان تا آخرین آنرا باید شاهد آورم. پس از مثله شدن داستان، مترجم هوس معرفی مادر مقتول را میکند که آن مطلب دیگر خواندنی تر است زیرا مترجم دومی لازم است تا مفهوم نامفهوم زبان مادری مان را به ما تفهیم کند !

در چندین و چند نشریه‌ی معتبر عنوان یکی از رمانهای مشهور این خانم که به انگلیسی JULYS PEOPLE است «مردمان ماه ژوییه»ترجمه شده است که اشتباه مضحکی است. همانگونه که «بهمن» یا «آذر» می توانند اسم شخص باشند، در عنوان کتاب خانم گوردیمر،نیز «جولای» نام پسرک سیاه پوستی است و در نتیجه ترجمه‌ی صحیح عنوان کتاب « خانواده جولای» است.

۲- نویسندگان در قید حیات ما، فارغ از آنچه در جهان ادب نوشته می‌شود، و محدود در نخوت خود بزرگ بینی، و با این باور که کانون به انواع بسته بندی و دسته بندی و نسل بندی و دهه بندی مشکوکم. به هر آن کس که صفت «هنرمند» یا «روشنفکر» و یا «نویسنده» را سخاوتمندانه به این و آن نسبت می‌دهد، مشکوک تر. ظاهراً سواد کم جسارت بسیار به همراه می‌آورد. نتیجه؟ احساس امیل زولایی می‌کنم و هر باسواد صاحب نظر و هر هنرشناس راستین را که لب به هم سجاف کرده است و از گود کنار کشیده است، متهم می‌کنم ! چگونه می توان ناظر این بلبشو در هنر و ادب بود و هیچ نگفت و هیچ ننوشت ؟ میدان خالی است. می تازند.

پنجول الوان بر بوم بی زبان می‌خراشانند و می‌گویند نقاشی انتزاعی است. آبشار آبشار جملات شلخته‌ی بی سر و ته و کج و معوج نامفهوم را روی ۵۱۲ صفحه کاغذ نازنین بالا می‌آورند و به نام شاهکار داستان نویسی نو در سبک رئالیسم جادویی و تکنیک جریان سیال ذهن به خورد ضعفای واقعی ذهنی می‌دهند. سرقت ادبی تا بدانجا متداول می‌گردد که نه تنها ذکر مأخذ و اشارت به منبع بدون کوچکترین عذاب وجدان فراموش می‌شود، بلکه ترجمه در نهایت جسارت تألیف قلمداد می‌شود و باز هم کسی دم نمی‌زند.

آدمیزادی خود شیفته به خاطر بر و رو - به ویژه دومی -، دیگری با مدد زبان نرم و چرب، آن سوم با کمک دوستان با نفوذ و امکان، چهارمی با نیروی تبلیغات هشت من یکشاهی، پنجمی با یک کاتالوگ در وصف کرامات و «سوادات» در آغوش، ششمی با نیم دوجین نقد بی امضاء که خود و منسوبین قبول زحمت نگارش فرموده‌اند و با اعمال نفوذ دوستان به چاپ رسانده‌اند، دمار از روزگار حرمت ادب و هنر برمی‌آورند و شتابزده به جمع‌آوری شهرت کاذب و مکنت حقیقی اشتغال دارند و به ریش همگان می‌خندند.

همه دم از آزادی بیان و قلم می‌زنیم و می‌گوییم از تقابل اندیشه ها نباید بیمی به دل راه داد که موجب گشایش افقهای نوین می‌گردد. اما در عمل به مجرد این که انتقادی از یک اثر شود و یا نظری منفی نوشته شود که تأیید و تحسین و تجلیل و تمجید آن اثر نباشد، «آفریننده» و یاران انواع برچسبهای روا و ناروا را بر پیشانی شما می‌زنند. افراد ذیصلاح، باسواد آکادمیک، خاموش می‌مانند تا دایره و مرکز گیتی‌اند، سخن از توطئه‌ای جهانی می‌رانند که مانع از آن می‌شود که جایزه‌ی نوبل ادبیات به یک نویسنده‌ی ایرانی تعلق گیرد. عنایت بفرمایید که این ادعا را نویسندگان خود دارند و نه خوانندگان آثارشان.

حقیقت تلخ اینست که ما در داستان نویسی بدلیل نداشتن پشتوانه (صد سال زیاد نیست) جز چند استثنای انگشت شمار که بارها و بارها به آنان اشاره شده است، بسیار ضعیف هستیم و داستانهایمان میان - مایه و در استاندارد و سطح جهانی هیچ چیز دندانگیری

آوای دشت

آوای دشت

اسماعیل بهزادی
مؤلف / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۱۰ صفحه / ۹۵۰ ریال

آوای دشت اولین مجموعهٔ شعر اسماعیل بهزادی شاعر نوپرداز جنوبی است که دستی هم در شعر کلاسیک دارد و پنج شعر پایانی این مجموعه از آخرین غزلهای اوست. شاعر در سی و هفت شعر این دفتر با زبانی محکم و تخیلی فراخ تصاویری از طبیعت جنوب برمی‌گزیند تا با ترکیب مفاهیمی چون عشق، مرگ، افسانه، و خاطره‌ای از سالار قوچها و غرش تفنگ شعر رنگین بیافرینند.

شیوهٔ فراگیری و آموزش زبان انگلیسی

عباس زاهدی و عبدالله قنبری
انتشارات کتابکده / بهار ۱۳۷۲
۱۵۸ صفحه / ۱۷۰۰ ریال

این کتاب بر اساس کتاب Start with English نوشتهٔ D.H.Howe برای استفاده کسانی تهیه و تنظیم شده که از دسترسی به معلم زبان انگلیسی محرومند.

کتاب برای کودکان دبستانی از کلاس دوم به بالا طراحی شده، و کودکان هشت ساله و بالاتر که قادر به خواندن و نوشتن ابتدایی زبان فارسی هستند، می‌توانند با استفاده از راهنمایی های کتاب و بدون کمک والدین زبان انگلیسی را گام به گام بیاموزند. نوارهای مربوط به درسها نیز در فراگیری تلفظ صحیح کلمات کمک مؤثری خواهد بود.

برای آموزش خط انگلیسی نیز از شیوه‌ای علمی بهره گرفته شده و به کودک تعلیم داده می‌شود چگونه خوانا و خوش خط بنویسد.

نداشته است. به عنوان مثال به یک داستان کوتاه از یک نویسندهٔ ایرانی که در آدینه‌ی ۶۲/۶۳ به زیور چاپ آراسته شده است اشاره می‌کنم: اینجانب از شمار تحسین کنندگان نویسنده‌ی «طوبی و معنای شب» نیستم و هیچ گونه عداوتی هم با ایشان ندارم. اما درباره‌ی شخصی که ادعا دارد باید در سطح جهانی مطرح گردد، چند سؤال دارم. روی سخن من با نوشتارهای خانم است و نه خود ایشان.

خانم، «سرگذشت نویسنده فقیر» را که «آقای سردبیر» در ۵۰۰ واژه از شما خواسته بودند و به علت «اندکی بی حوصلگی و اندکی حیرت» که موجب «تحلیل قوای ذهنی» گردیده و نتوانستید به تعداد واژه های سفارشی بنویسید، خواندم. نمی‌دانستم این روزها سفارش داستان « واژه»ای است ! اگر موجب تسلی خاطرتان می‌شود باور بفرمایید داستان شما من خواننده را از خودتان بیشتر از «اندکی بی حوصله و حیرت زده » کرد و اندک قوای ذهنی‌ام را تحلیل برد. برای اطلاع خوانندگانی که توفیق خواندن داستان شما را نداشته‌اند، باید توضیح بدهم که قهرمان داستان، نویسنده‌ای «بسیار فقیر» است که ظاهراً تنها دلمشغولی‌اش در گیتی خرید کفشهای متفاوت‌القیمت آن هم در سیر صعودی برای چشم و هم چشمی با «بعضی از مردمان» است. سخن کوتاه، نویسنده‌ی «بسیار فقیر» آن قدر کفش جفت جفت می‌خرد و «بعضی از مردمان» جفت جفت کفشهای گرانتر که بالاخره از بد حادثه نویسنده‌ی منورالفکر «به نحوی شگفت انگیز احساس حقارت» می‌کند و کوچک می‌شود و کوچک می‌شود تا یک تیله می‌گردد و قل می‌خورد و در جوی آب می‌افتد و جان ما و جان خودش را راحت می‌کند. خانم، حقیقتاً سالیان مدیدی بود که چنین داستان اعجازانگیز و آموزنده‌ای نخوانده بودم. دست شما درد نکند. آن چه بخصوص موجب انبساط خاطر گردید پایان اخلاقی داستان بود: یعنی سرانجام دراین دنیای دون برای یک بار هم که شده حق به حق دار رسید. نویسنده‌ای که فکر و ذکرش کفش است، همان استحقاق کوچک و کوچکتر شدن را دارد تا تیله شود و قل بخورد و در جوی آب افتد.

و دیگر اینکه، خانم، چرا می‌پندارید شما اولین موجودی در تاریخ بشریت هستید که در مضیقه‌ی مالی هستید و یا اولین زنی در روزگار که به سن ۴۵ سالگی رسیده‌اید؟ نوشتاری از شما نخوانده‌ام که این دو نکته را بارها و بارها تکرار و تأکید نکرده باشد. آیا این گدایی ترحم نیست؟ در دنیای سخن (شماره ۱۷) خود را «مادینه گاو» و «رعیت رعیت» و « انسان بی هویت» می‌خوانید. در دنیای سخن (شماره ۲۵) از «حس ترسناک و حقیر پول دوستی که در شما رشد می‌کند» می‌گویید. شما را به خاطر خدا، خانم، اگر به خود رحم نمی‌کنید، به ما رحم کنید.

و اما رمان نویس کیست؟ به گفته‌ی فلوبر، «رمان نویس کسی است که می‌خواهد در پس اثر خود ناپدید شود. ناپدید شدن در پس اثر خویشتن، به معنای چشم پوشیدن از نقش شخصیت وجیه الملّه است.» هنر رمان / میلان کوندرا / ترجمه دکتر پرویز همایون پور.

مرحوم فلوبر چه می‌دانست که فروتنی از خصوصیات قوم ما نیست؟!

یک پنجره برای من کافی است

حبیب ترابی
انتشارات هیرمند
چاپ اول / ۱۳۷۲
۱۱۶ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

کتاب حاضر اولین مجموعه داستان نویسندهٔ جوان، حبیب ترابی است که شامل ۴ قصهٔ « هنوز جنگ ادامه دارد»، « شبهای جنوب »، « نذر» و « آخر چرا» است. داستانها همگی واقعی بوده و دارای مضامین اجتماعی اند. ناشر در پشت جلد کتاب، ترابی و ویژگیهای داستانش را اینگونه بیان کرده است: حبیب ترابی متولد بیست ویکم بهمن چهل و یک است. وی در سال شصت و دو به هنگامی که مشغول خدمت سربازی بود، براثر اصابت ترکش خمپاره به ناحیه مغز دچار مجروحیت گردید و از دو پا و دو دست فلج گردید. و هشتاد و پنج درصد از توانایی خود را از دست داد، وی پس از دو سال کار مداوم توانست این کتاب را بنویسد.

حمید علی شیرازی

غرقهٔ توفان در املاء و رسم‌الخط

ملک ابراهیم امیری
رخ / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۴۳ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

این کتاب شامل سه بخش است و چگونگی صحیح نوشتن راتوضیح می‌دهد. بخش اول یا دیباچه، پاسخی است به مقاله یکی ازاستادان زبان فارسی که درشهریور ۶۶ در روزنامه «اطلاعات» به چاپ رسیده است.

بخش دوم به املاء و رسم‌الخط واژه ها اختصاص یافته که دو قسمت را دربرمی‌گیرد. قسمت اول رسم‌الخط واژگان فارسی است، ازجمله املاء همزه، به عبارتهای فعلی، « ه » نمایش، نشانه‌های جمع، ترکیب های وصفی و اضافی،کلمه‌های مرکب و برخی واژه‌های دیگر.

در قسمت دوم چگونگی رسم‌الخط واژگان عربی مختوم به « ه » کلمه‌های تنوین دار، ترکیبهای تنوین دار، واژه‌ها و ترکیب های دیگر و جمعهای مکسر توضیح داده شده‌اند.

لیدا میرهاشمیان

تکذیب

مدیر مسئول نشریهٔ آدینه

خواهشمند است طبق قانون مطبوعات، یادداشت زیر را در نخستین شمارهٔ آن نشریه، در صفحه خبرهای فرهنگی....درج فرمایید.

در مجلهٔ آدینه شمارهٔ ۸۴/۸۵ صفحه ۴ زیر عنوان **تکذیب احمد شاملو** به مطلبی اشاره شده است که در شمارهٔ ۴ مجلهٔ تکاپو **دربارهٔ صدمین سال تولد نیما و پیشنهاد تشکیل هیئت مؤسس بنیاد نیما** گزارش شده است.

نویسندهٔ خبر **پیشنهاد** کسانی را که در جلسه‌ای مقدماتی حضور داشته‌اند و از سر حرمت و بزرگداشت، چند تنی از نویسندگان از جمله آقای شاملو را، به عنوان عضو هیئت مؤسس پسندیده‌اند، به نحوی **به این‌گونه ماجراها** تعبیر کرده و آقای احمد شاملو را از آنها **کاملاً برکنار** دانسته است و از قول ایشان افزوده است که **در این بازیهای مبتذل** حضور نمی‌یابد.

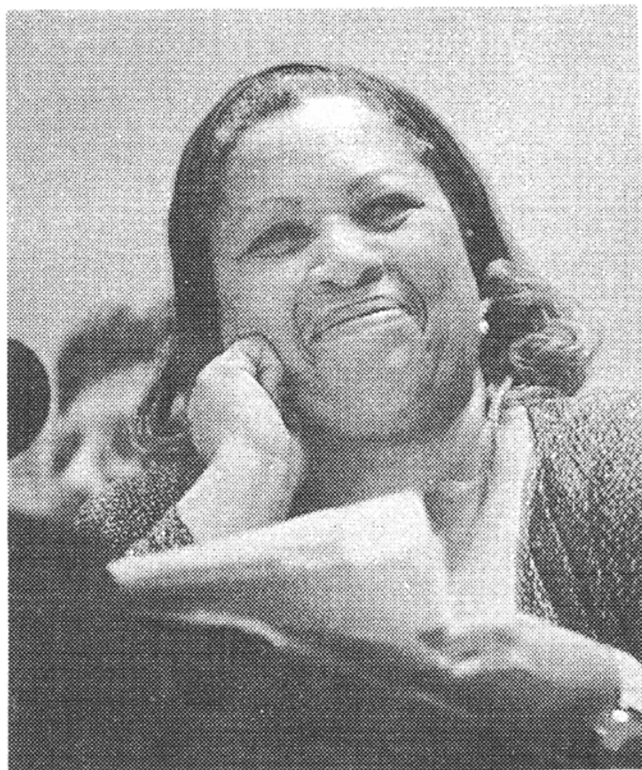
آنچه در تکذیبیهٔ یادشده پرسش‌انگیز می‌نماید این است که اولاً چرا یک **پیشنهاد** سادهٔ فرهنگی چنین قطعی و انجام یافته القا شده است، حال آن که هرکسی می‌تواند چهرهٔ مورد قبولش را برای مسئولیتی پیشنهاد کند و شخص پیشنهاد شده می‌تواند آن را بپذیرد یا از قبول آن معذور باشد، ثانیاً معلوم نیست چرا باید اندیشه و کوشش برای یک حرمت گزاری مستقل و به دور از **اقتضاهای سیاسی** روزمره، به **ماجراهایی** تعبیر شود که شاعر بزرگ ایران را به تبرا از آن وادارد.

ثالثاً به نظر می‌رسد بی توضیح گذاشتن ترکیب **بازیهای مبتذل** (اگر به راستی حرف شخص آقای شاملو باشد) موجب القای شبهه در یک امر مهم فرهنگی است.

در پایان یادآور می‌شود که رعایت انتقال اصولی اخبار فرهنگی مسئولیتی است که برعهدهٔ همه اهل قلم و همکاران مطبوعاتی است.

با تشکر مجلهٔ تکاپو
۷۲/۸/۱۶

رونوشت: جناب آقای احمد شاملو



برندگان زن جایزهٔ نوبل ادبیات

۱۹۰۹ - سلما لاگرلف، سوئد

۱۹۲۶ - گراتیسا مدسانی (اسم مستعار گراتیسا دلدا)، ایتالیا.

۱۹۲۸ - سیگرید اوندست، نروژ.

۱۹۳۸ - پرل باک (اسم مستعار پرل والش)، امریکا.

۱۹۴۵ - گابریلا میسترال (اسم مستعار لوسیلا گودوی ایی الکایاگا)، شیلی.

۱۹۶۶ - نلی زاکس، آلمان، متولد سوئد.

۱۹۹۱ - نادین گوردیمر، آفریقای جنوبی.

۱۹۹۳ - تونی ماریسون، امریکا.



انتشار بوف کور و نامهٔ وراث هدایت

به دنبال انتشار ناگهانی رمان جاودان **بوف کور** صادق هدایت،بحثهای بسیاری در محافل ادبی برپا شد. شگفتی انتشار اثری از هدایت بعد از ۱۵ سال، تا مدتی شگفتی سانسور و حذف بخشهایی از یک اثر ملی میهنی را، تحت‌الشعاع قرار داد چنانکه تا مدتی سخنی از این حرکت ناشایست روی یک اثر ملی میهنی به میان نیامد. سرانجام هم، مطالبی، گذرا و نه عمقی و کارساز، در یکی دو نشریه منتشر شد که در شأن هدایت هم نبود.

اما انتشار بوف کور با حذف و تعدیل و تغییر، بازماندگان صادق هدایت را برانگیخت تا پیگیر چگونگی انتشار بدون اجازه از وارث و چگونگی ۶۴ مورد دخالت در متن شدند و به دنبال این چرایی، نامه‌ای به مقام وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جناب آقای لاریجانی نوشتند که رونوشتی از آن را نیز در اختیار تکاپو قرار دادند.

در نامهٔ جهانگیر هدایت آمده است:

«اخیراً ملاحظه شده کتاب بوف کور صادق هدایت توسط انتشارات سیمرغ چاپ و انتشار یافته است. یقین دارم جنابعالی مستحضر می‌باشید که شهرت و آثار صادق هدایت فراسوی مرزهای ایران یکی از زمینه های بحث و گفتگو در محافل علمی و ادبی و دانشگاهی است. آثار این نویسنده به تمام زبانهای دنیا حتی سوئدی، پرتغالی، و ارمنی و غیره ترجمه شده و یکی از نویسندگان شناخته شده ادبیات فارسی در ۵۰ سال اخیر است.

ما خودمان را در قبال آثار صادق هدایت متعهد و مسئول می‌دانیم و تا آنجا که مقدور است سعی می‌کنیم این آثار اصالت خود را حفظ و در مسیر صحیح ادبی و فرهنگی قرار گیرند.

اینجانب تقاضا دارم چگونگی چاپ و انتشار کتاب بوف کور صادق هدایت دقیقاً رسیدگی و کتباً پاسخ دریافت دارم و ضمناً مستدعی است دستور فرمائید چارچوب داستانهای صادق هدایت از نظر وزارت ارشاد لااقل برای بازماندگان این نویسنده معین و معلوم شود و بدون کسب نظر بازماندگان اجازه آثار صادق هدایت داده نشود.»

مسئلهٔ بسیار مهم دیگری که مطرح است تغییر و تحریف بوف کور است. در این زمینه بازماندگان صادق هدایت با توجه به قانون حمایت حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان معتقدند ناشر مطلقاً اجازه نداشته سرخودانه در متن بوف کور دست ببرد و کلمات و جملاتی را تغییر دهد یا حذف کند و این عمل دقیقاً با ماده ۱۹ قانون فوق مغایرت دارد. وراث صادق هدایت می‌گویند حتی در گذشته هریک از آثار هدایت را که می‌خواستند چاپ کنند یک نسخه را به امضاء نماینده تام‌الاختیار وراث می‌رسانیدند و بعد به چاپ کتاب مبادرت می‌شد و حال چطور ناشری بخود اجازه داده که در اثر نویسنده‌ای دست ببرد، آنهم نویسنده‌ای همچون صادق هدایت و آنهم اثری چون بوف کور.

البته در بررسی که به عمل آمد در کتاب بوف کور چاپ انتشار سیمرغ دست برده شده و بعضی قسمتها حذف شده و تغییر یافته و تحریف شده‌اند. حال این درید وراث صادق هدایت خواهد بود که با این مسئله چگونه برخورد کرده و چه عکس‌العملی از خود نشان دهند.

در چاپ جدید بوف کور پشت صفحه اول چاپ شده است «حق هرگونه چاپ و تکثیر محفوظ است » به این ترتیب تمام حق و حقوق معنوی و مادی بوف کور به انتشارات سیمرغ رسیده‌است.

چنین به نظر می‌رسد که حق و حقوق مؤلف و مصنف واقعاً هنوز معلوم و معین نیست و سیاست قاطع و آگاهانه‌ای حاکم بر این امر نمی‌باشد.

طبق آنچه بازماندگان صادق هدایت بررسی کرده‌اند در کتاب بوف کور چاپ حاضر در ۶۴ مورد تغییر، تحریف، و حذف ملاحظه شده است که از حذف یک کلمه تا یک جمله یا یک پاراگراف را شامل می‌شود و یا آنکه جمله تغییر داده شده و تحریف شده است. در بعضی موارد تغییر، تحریف، یا حذف اصولاً مفهوم روند داستان را مخدوش می‌سازد و همین مشکل است که بشدت مورد اعتراض وراث هدایت قرار گرفته است.

مطلب دیگر مقدمه‌ای است که ناشر برای کتاب بوف کور آورده‌است. در این مقدمه از صفحه ۱۷ تا ۲۱ نقل قولی از صادق هدایت دربارهٔ فامیل صادق هدایت آمده که طبق اظهار بازماندگانش دور از حقیقت و ساختگی است چون از نظر فامیل اشتباه است. این بازماندگان قانونی صادق هدایت مدعی هستند هرکس یک نامه‌ای را از جیبش درآورد و ادعا کرد این نامه را صادق هدایت برای من یا فلانی نوشته که نمی‌تواند مبنا و مأخذ باشد و چاپ شود. می‌گویند کدام مرجع بایستی صحت نامه‌ها، یادداشتها، نقاشیها و دیگر آثار پراکنده صادق هدایت را تأیید کند ؟ طبعاً بازماندگانش می‌گویند اگر قرار شده هرکس بیاید هرطور دلش خواست مقدمه بنویسد، نامه جعل کنند، نقل و گفتگو بسازد از این قبیل درواقع گونه‌ای خیانت به میراث فرهنگی و ادبی این کشور است.

واقعاً اگر سازمانهای دولتی نظیر میراث فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد و غیره در مقام و موقعیتی هستند که اینگونه اسناد و مدارک را تأیید کنند فبها و در غیراینصورت بایستی نظام منطقی و صحیحی حاکم بر اینگونه اعمال باشد.

اصولاً بسیاری صاحب نظران کتاب بوف کور را نوعی میراث فرهنگی و متعلق به همه فارسی زبانان در سراسر گیتی می‌دانند و بهمین مناسبت موضوع تغییر، تحریف، و حذف متن این اثر ابعادی وسیعتر از موضوع سانسور را دارد.

مسئله دیگری که وراث صادق هدایت عنوان می‌کنند آن است که به رغم آنکه ۳۰ سال از فوت نویسنده می‌گذرد ولی چون وراث قانونی دارد نمی‌توان آثار او را بدون اطلاع وراث چاپ و منتشر کرد و این موضوع در ماده ۱۲ قانون حقوق مؤلفان صراحتاً آمده است.

در مذاکراتی که با بازماندگان هدایت بعمل آمد رسماً اظهار داشتند مطلقاً چشم داشت مادی به آثار هدایت ندارند و فقط جنبه معنوی و فرهنگی این آثار مد نظر آنهاست.

به این ترتیب آنگونه که بنظر می‌رسد چاپ و انتشار کتاب بوف کور سرآغاز یک سلسله برخورد عقاید و آراء و نظریات جناحهای متفاوت است که هم‌اکنون آغاز شده و «تکاپو» با رسالت فرهنگی‌اش تا آنجا که مقدور است این موضوع را پیگیری می‌کند و خوانندگان علاقه مند را در جریان تحولات می‌گذارد.

شاهنامهٔ مظلوم

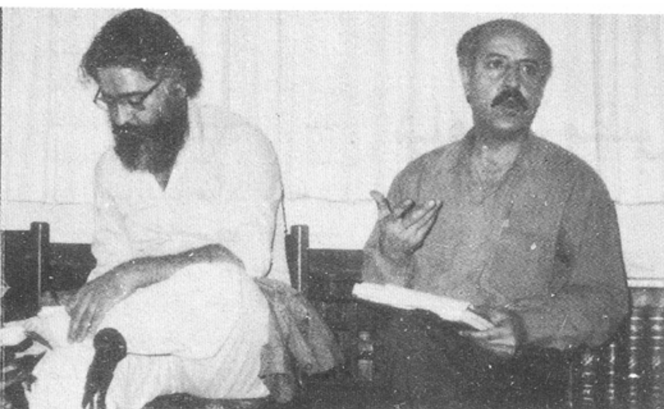
در شمارهٔ سوم **تکاپو** مطلبی با عنوان **«شاهنامه مظلوم»** خوانده‌اید که سخن از سهل‌انگاری ناشران در مورد تجدید چاپ **شاهنامهٔ** چاپ مسکو داشت. نشر «قطره» با فرستادن نامه‌ای نوید داد که در تدارک این امر مهم است. در این نامه آمده است :

«نشر قطره با توجه به اعتبار فراوان شاهنامهٔ چاپ مسکو و نیازهای موجود به چاپ مذکور، از مدتها قبل با صرف سرمایه و نیروی فراوان و تحت نظر آقای دکتر سعید حمیدیان اقدام به چاپ بسیار صحیح و از هر حیث مرغوبی از متن یاد شده کرده است که هم اکنون مراحل پایانی را می‌گذراند و امیدواریم با عرضهٔ آن در آیندهٔ بسیار نزدیک کمبودهای موجود در این زمینه رفع شود و نیاز همهٔ پژوهندگان و کلاً علاقه‌مندانی که سالها در انتظار انتشار چنین طبعی بوده‌اند رفع گردد.

مزایای این چاپ نسبت به چاپ مسکو بسیار است.از جمله استفاده از حروفی شکیل و رغبت انگیز، اصلاح کلیهٔ اغلاط چاپی و رفع بسیاری از ناهماهنگی های رسم‌الخطی و چاپی، ترجمهٔ تمام مقدمه ها و فقرات روسی حواشی، تبدیل اعداد فرنگی به فارسی، حروفچینی حواشی که در چاپ مسکو به لحاظ رعایت عبارات روسی از چپ به راست است، از طرف راست به چپ - به اقتضای خط فارسی - و بسیاری مزایای ریز و درشت دیگر. البته جز موارد مذکور ابداً تغییری در متن و حواشی داده نشده است.

همچنین از آنجا که بیشتر پژوهشها دربارهٔ شاهنامه و فردوسی بر اساس همین طبع صورت گرفته و می‌گیرد، کادر و شمارهٔ صفحات چاپ مسکو عیناً در چاپ حاضر حفظ شده است. امید است با عرضهٔ این چاپ «گلایهٔ بحق» نویسندهٔ محترم مطلب مذکور در این باره که چرا تاکنون چاپ مرغوب و مناسبی از شاهنامهٔ طبع مسکو صورت نگرفته است نیز رفع گردد.»

ضمن تحسین و تشکر از این ناشر باهمت، امیدواریم خیلی زود چشممان به جمال این شاهنامه - که تا امروز معتبرترین نسخهٔ منقح آن است - روشن شود.





آینه‌ها: کوششی در جهت معرفی و نقد ادبیات معاصر ایران

«آینه‌ها» عنوان جلسات نقد و بررسی ادبیات معاصر ایران است که به همت **الهام مهویزانی** برگزار می‌گردد. اولین جلسهٔ آینه‌ها که به بررسی رمان **سمفونی مردگان** اثر **عباس معروفی** اختصاص یافته بود در دی ماه ۱۳۶۹ در دانشکدهٔ زبانهای خارجی دانشگاه **تهران** برگزار شد.

کیفیت بالای نخستین جلسه که به بررسی این رمان و با حضور نویسندهٔ آن برگزار شد، به خاطر این که نویسندگان و هنرمندان کشور کمتر فرصتی برای دیدار و مباحثه رو در رو با خوانندگان خویش را می‌یابند، موجب شد که نظر بسیاری از نویسندگان و دوستداران ادبیات معاصر ایران به این تجربهٔ جدید جلب شود.

دومین جلسهٔ «آینه ها» با وقفه‌ای به نسبت طولانی در تیرماه ۱۳۷۱ در مکانی خارج از محیط دانشگاه برگزار شد. این جلسه که به بررسی دو اثر از منصورکوشان با نامهای **محاق، خواب صبوحی و تبعیدی‌ها** اختصاص یافته بود، با استقبال مواجه شد و گردانندگان «آینه ها» را به برگزاری منظم و مداوم این جلسات بیش از پیش مصمم و امیدوار کرد.

از تیرماه ۷۱ تاکنون به رغم همهٔ دشواریها و کمبود امکانات، این جلسات با حمایت جمعی از هنرمندان و هنردوستان کشور بصورت منظم و ماهانه به قرار زیر برگزار گردیده است:

جلسهٔ سوم: نقد و بررسی چهار داستان از امیرحسن چهلتن با نامهای **صیغه، دخیل بر پنجرهٔ فولاد، روضهٔ قاسم، تالارآینه.**

جلسهٔ چهارم: نقد و بررسی چهار اثر داستانی از رضا جولایی بانامهای: **حدیث سلسلهٔ پشت کمانان، جامه به خوناب، شب ظلمانی یلدا، حدیث دردکشان.**

جلسهٔ پنجم: نقد و بررسی آثار اصغر عبدالهی شامل: **بازی، قصه‌های پاییزی، دیگر سیاوشی نمانده، و مادرم بی‌بی جان.**

جلسهٔ ششم: نقد و بررسی مجموعه داستان **آه! استانبول** رضا فرخفال.

جلسهٔ هفتم: نقد و بررسی آثار **آداب زمینی** نوشتهٔ منصور کوشان.

جلسهٔ هشتم: نقد و بررسی ۵ اثر از محمد محمدعلی با نامهای: **درهٔ هندآباد، ازمابهتران، بازنشستگی، رعد و برق بی باران، نقش پنهان.**

جلسهٔ نهم: نقد و بررسی داستان بلند **قفس شطرنج** مسعود خیام.

جلسهٔ دهم: نقد و بررسی رمان **خانهٔ ادریسیها** و سه اثر دیگر با نامهای **پس از تابستان، دو منظره و سفر ناگذشتنی** از غزاله علیزاده.

سیزدهمین جلسه «آینه‌ها» در تاریخ ۷۲/۶/۲۶ به منظور نقد و بررسی دو دفتر شعر علی بداغی با نامهای **دریغا، چلچراغ عشق افسرد و آن همه پرواز، عاقبت آغاز** با حضور شاعر برگزار شد.این اولین جلسه از سلسله جلسات «آینه ها» بود که به نقد و بررسی شعر معاصر می‌پرداخت.

الهام مهویزانی که این جلسات به همت او برگزار می‌شود در آغاز این جلسه گفت: «خلاف روال معمول دوازده جلسهٔ گذشته که به ادبیات داستانی اختصاص یافته بود، این اولین جلسه‌ای است که به معرفی و بررسی آثار یک شاعر جوان اختصاص یافته است. از این پس نیز خواهیم کوشید جلساتی را به شعر معاصر ایران اختصاص دهیم. در این جلسات هدف اصلی، معرفی شاعرانی است که اولین یا دومین دفترهای شعر خود را منتشر کرده‌اند و طبیعتاً نیازمند راهنمایی بزرگان و نقد و بررسی دلسوزانهٔ صاحب نظران و خوانندگان می‌باشند...»

در این جلسه بعد از معرفی کوتاهی که از علی بداغی و آثار او به عمل آمد، بداغی **قطعاتی** از شعرهای این دو دفتر را برای **حاضران قرائت کرد.** آنگاه شرکت کنندگان از **زوایای مختلف** به نقد و بررسی شعرهای این دو دفتر پرداختند.

ع - پاشائی، ناهید توسلی، خاطره حجازی، بهروز سلطانیان، مهری شاه حسینی، سیدعلی صالحی، دکتر **صرامی، فرهاد** عابدینی، شمس لنگرودی، **محمود معتقدی،** اقبال معتضدی، حافظ موسوی، علیرضا میانکلی، کوروش همه خانی، پیرایه یغمایی،...از جمله شرکت کنندگان این جلسه بودند.

چهاردهمین جلسه «آینه ها» که به نقد و بررسی رمان **شب ایلاتی عشق** و مجموعه داستان **چراغهای رابطه** اختصاص یافته بود در تاریخ ۷۲/۷/۲۹ با حضور خاطره حجازی نویسندهٔ این دو اثر برگزار شد.

جلسه با معرفی کوتاهی از خاطره حجازی و مروری بر آثارش از سوی الهام مهویزانی آغاز شد و سپس نویسنده قسمتهایی از مجموعهٔ داستان خود را برای حاضرین خواند.

مشارکت فعال شرکت کنندگان و صاحب نظران حاضر در جلسه در نقد و بررسی این دو اثر از نظر ساختار، فرم، زبان، دورنمایه و پرداختن به جزئیات تکنیکی و محتوایی این دو کتاب این جلسه را به جلسه‌ای پربار، مفید و آموزنده تبدیل کرد. به ویژه برخورد دقیق دکتر جواد مجابی که ناشی از احساس مسئولیت ایشان در قبال آثار نویسندگان جوان کشور است برای حاضران بسیار جذاب بود.

عبدالله باقری، سینا بهمنش، عباس زاهدی، محسن زنگ زرین، رضا سیدحسینی، حمیدعلی شیرازی، سیدعلی صالحی، فرهاد عابدینی، منوچهر کوهن، شهلا لاهیجی، دکتر جواد مجابی، محمود معتقدی، اقبال معتضدی، نسترن موسوی، حافظ موسوی، علیرضا میانکلی، سیروس نیرو،... از جملهٔ شرکت کنندگان این جلسه بودند.

پانزدهمین جلسهٔ «آینه ها» که به بررسی سه اثر از مدیا کاشیگر اختصاص داشت در تاریخ ۷۲/۸/۲۸ با حضور نویسنده و جمعی از صاحب نظران و دوستداران ادبیات معاصر ایران برگزار شد. در این جلسه که عده‌ای از چهره های فعال و سرشناس ادبی کشور نیز در آن حضور داشتند، ابتدا الهام مهویزانی به معرفی مدیا کاشیگر و سه اثر او با نامهای «درد و دود»، «وسوسه» و «وقتی که مینا از خواب بیدار شد» پرداخت که در خلال آن کاشیگر نیز قسمتهایی از کارهایش را برای حاضران خواند.

مدیا کاشیگر که پیش از این بیشتر به عنوان مترجم، به ویژه مترجم آثار مایاکوفسکی شناخته شده بود، در این جلسه به عنوان یک شاعر و نویسنده مورد نقد و بررسی جدی و همه جانبه قرار گرفت و به سؤالات حاضران پاسخ گفت.ضیاءالدین جاوید - رضا سیدحسینی - زاهدی - سیما کوبان - منصور کوشان - منوچهر کوهن - محمود معتقدی - حافظ موسوی و مهدی سلطانیان هر یک به بررسی جنبه هایی از آثار کاشیگر پرداختند. شیوا ارسطویی - **شهرنوش پارسی پور- ناهید توسلی - محمد حقوقی - کسرا عنقایی - مسعود عبدالرضایی - علی شیرازی - مهرداد فلاح - عبدالله قویدل - بهروز منفرد- اقبال معتضدی - پیرایه یغمایی** از دیگر شرکت کنندگان این جلسه بودند.

شرایط ناگزیر و انتخاب شما

تکاپو را با ۲۰ درصد تخفیف مشترک شوید

بااین که حفظ کیفیت و کمیت فعلی مجله،ما را ناگزیر به پذیرفتن شرایط ناگوار کرده،برآنیم تا حدممکن بر این کیفیت و کمیت بیفزاییم . پس همان طور که پیش ازاین هم‌اعلام کرده بودیم، چاره‌ای نداریم جز این که تکاپو رااز شمارهٔ ۷ به بهای ۱۵۰۰ ریال به بازار عرضه کنیم، امااین مزیت را برای مشترکین قایل باشیم که بتوانند نشریهٔ دلخواهشان را با همان بهای موجود ۱۲۰۰ ریال به دست آورند و مشترک شوند.

شما هم مشترک شوید و تکاپو را ارزانتر به دست آورید.



TARAST آرست

نشر آرست

منتشر می‌کند:

واهمه‌های زندگی (داستان) منصور کوشان

واهمه‌های مرگ (داستان) منصور کوشان

سالهای شبنم و ابریشم (شعر) منصورکوشان

دورهٔ جدید کلاسهای قصه و شعر، و تئوری ادبی رضابراهنی به ترتیب در روزهای چهارشنبه و پنجشنبه هرهفته تشکیل می‌شود، کسانی که بخواهند دراین کلاسها اسم نویسی کنند با شماره تلفن ۸۹۶۸۳۶ تماس بگیرند.

گر عشق

مجموعه ای از

آثار استاد رسام عرب زاده

طراح بزرگ فرش

منتشر شد

انتشارات روزبهان - روبروی دانشگاه تهران

شماره ۱۳۲۲ کدپستی ۱۳۱۲۷ تلفن ۶۴۰۸۶۶۸

LS4a/2

SPECIFICATIONS

System Type	2 way acoustic suspension
Frequency Response	55Hz-20kHz ± 2dB.
Bass Mid Unit	ROGERS 205mm Polypropylene coned unit; low distortion high flux magnet system, Kapton voice coil former.
Tweeter	19mm aluminium dome, ferro fluid cooled and damped.
Crossover Frequency	8 precision elements crossing over at 3kHz @ 18dB/octave Star earth circuitry Bi-wiring option.
Sensitivity	88dB S.P.L. for 2.83v @ 1 metre.
Nominal Impedance	8 Ohms.
Bass loading	Well damped Butterworth 4th order maximally flat alignment with -3dB point at 55Hz.
Recommended Amplifier Range	15 - 100 watts/channel.
Maximum S.P.L.	105dBA @ 2m per pair.
Distortion @ 90dB S.P.L.	Second Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz. Third Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz.
Cabinet	High density particle board with MDF baffle.
Grille	Low diffraction with black woven cloth.
Finish	High quality simulated Black Ash veneer.
Connections	4 x 4mm Rogers nickel plated brass binding posts, spaced 19mm.
Dimensions	430mm high, 255mm wide, 245mm deep (14" x 9" x 8.2").
Weight	7.8kg (17.2lb) each.
Recommended Placement	Stands S-4a/2, Shelves or Wall Brackets: minimum height 450mm (17.5ins).

Rogers

British High Fidelity



مراکز رسمی فروش در تهران

فروشگاه پژواک ۶۴۵۳۶۴۴

فروشگاه دیاموند ۸۸۲۱۷۸۵

تلفن پخش سراسری ۷۵۰۹۱۹۱

